

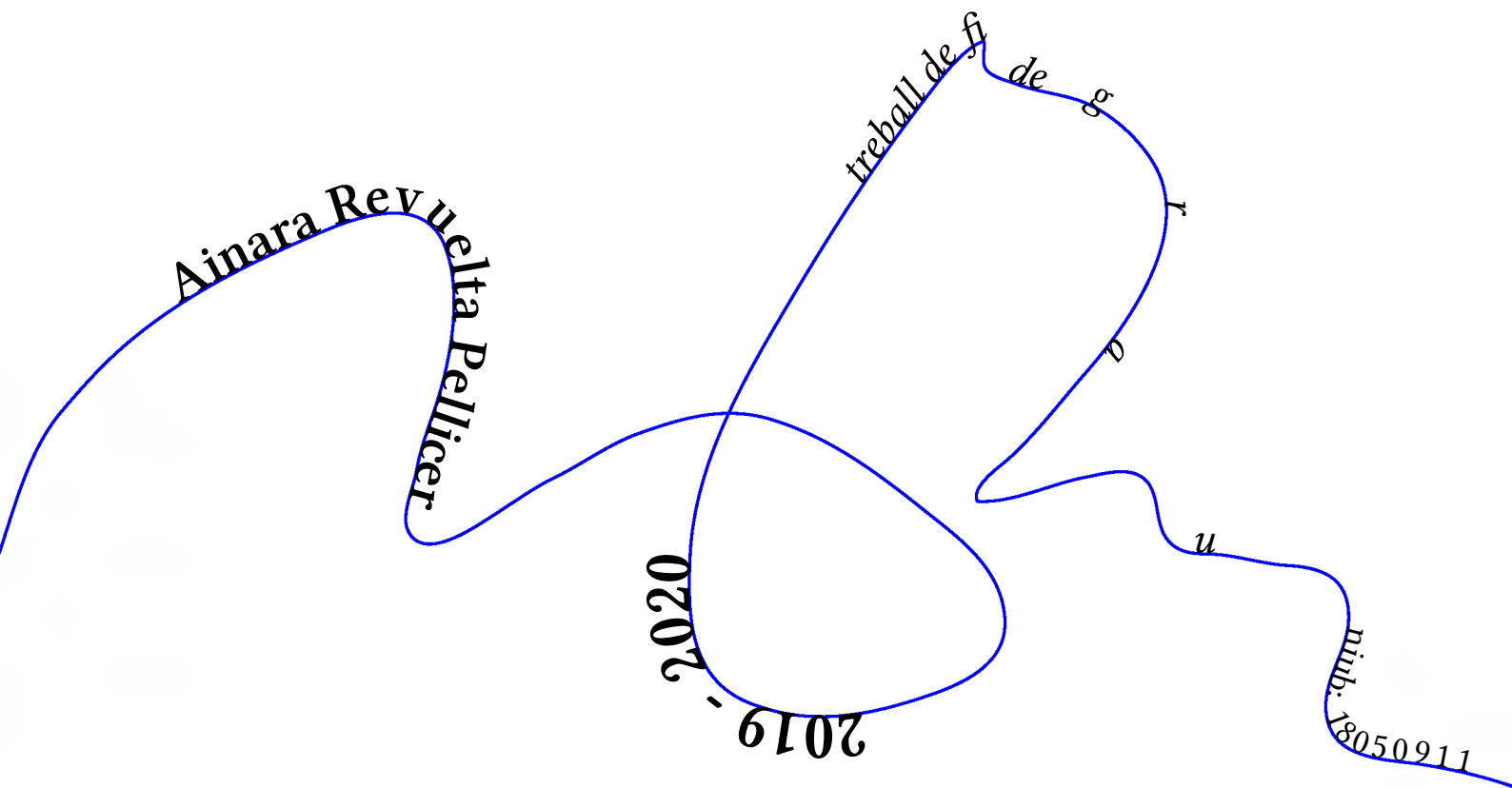
tic

tac

(?)

[illegible]

[illegible]



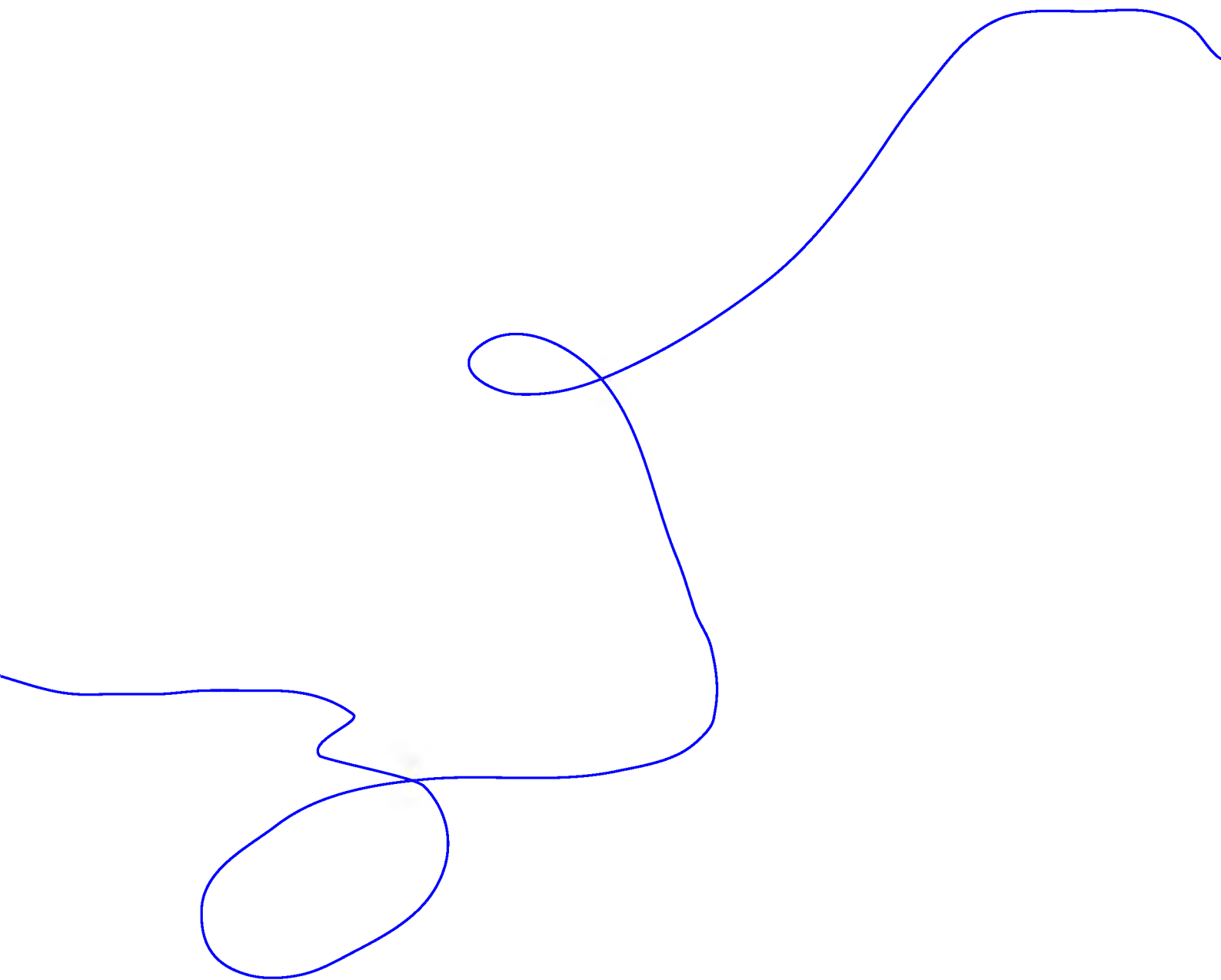
tic tac (?)

Tutoritzat per Òscar Padilla Machó

Departament d'Arts Visuals i Disseny

Facultat de Belles Arts

Universitat de Barcelona



invisible

sentit(s)

arxiu

Un recull a trossets.

Pensaments, processos i intuïcions; marges.

Del que s'acumula i es posa en contacte, del que es relaciona i s'escapa —moviment—.

Del físic i el virtual, del coneixement i l'experiència, de l'escriptura i l'oralitat, de la teoria i la pràctica, del sentit i l'absurd, del dia i la nit.

De parells i dicotomies, però sobretot d'entremetjos i tercers; ambigu.

Perquè continuem *essent sempre els mateixos*.

fragment

vague

espigar

invisible

sense(s)

archive

A collections in pieces.

Thoughts, processes and intuitions; margins.

Of that which piles up and gets in touch, of all that links together and breaks free —movement—.

Of the physical and the virtual, of knowledge and experience, of writing and orality, of theory and practice, of the sense and the absurd, of day and night.

Of pairs and dichotomies, but especially of middles and thirds; ambiguous.

Because we always *keep being the same*.

fragment

vague

glean

“

# Índex

PER A VISUALITZAR AQUEST DOCUMENT COM ESTÀ PENSAT SER VIST,  
CAL AJUSTAR EL PDF A:

- MODE LECTURA
- (DUES PÀGINES)



|  |               |
|--|---------------|
| <b>1. NOTES I ANOTACIONS (petit prefaci)</b> | <b>/10</b>    |
| <b>2. A ROLLING STONE GATHERS NO MOSS</b>    | <b>/14</b>    |
| Recepta d'humus                              | /16           |
| Mecanismes                                   | /18           |
| Esquí  | /27           |
| <b>3. A LA TERCERA VA LA VENÇUDA</b>         | <b>/30</b>    |
| 3.1. Ens volen(m) vençuts                    | /33           |
| 3.2. Resistència i Persistència              | /31           |
| 3.3. La curiositat va matar al gat, (i)      | /42           |
| <i>el gat va matar la curiositat, (ii)</i>   | /50           |
| <i>o transmutar. (iii)</i>                   | /57           |
| <b>4. PESTANYES</b>                          | <b>/63-64</b> |
| enllaços                                     | /65           |
| “Refer-me Instagram”                         | /18           |
| ZOOM IN - ZOOM OUT                           | /24           |
| <b>5. AMB NATURALITAT</b>                    | <b>/96</b>    |
| Evergreen                                    | /99           |
| <b>6. TOT ÉS QÜESTIÓ DE TEMPS</b>            | <b>/118</b>   |
| El temps com a festa                         | /121          |
| El temps com a escala                        | /125          |
| Lancelot                                     | /128          |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>                          | <b>/129</b>   |
| referències de les imatges (137)             |               |
| agraïments (139-140)                         |               |



# *notes i anotacions*

( petit prefaci )

Fragmentary knowledge is not mandatory science.

We sense things, we follow a trail.

Jacques Derrida

(citat per Zielinsky, 2006: 26)

Cada vegada que penso en aquest treball, me l'imagino amb una clara imatge; com un llibre obert.

Com un llibre en la qual vas guardant diverses coses dins: llistes, retalls de diaris, fotos, cançons, paperets escrits a mà, pàgines web, receptes de cuina, textos impresos, arxius de so, plantes a assecar, dibuixos, vídeos, punts de llibre, articles, contactes... i què en aquest acte d'acollir i guardar ja no és el que era com a llibre, sinó un *altre* amb tot el que conté.

Doncs, proposo el meu Treball de Final de Grau (TFG) amb aquesta mateixa imatge, com un *llibre-carpeta* què, contenint pensaments i reflexions provinents de llocs diferents, s'ajunten en cúmul creant a partir del fragment; un conjunt. Un conjunt que no és lineal ni discursiu, que no té origen ni final, doncs no és fi sinó procés i no respon, sinó pregunta. Un conjunt personal però compartit, que treballa mitjançant la curiositat cercant connexions invisibles d'allò aparentment dispers.

Alhora, penso que hi ha moltes maneres d'explicar les coses —i molts dies per fer-ho— i estic segura que avui no diria el mateix que demà i a la inversa, però com que avui és avui i no és ahir, ho explico així. I és que potser no és tan important com explicar les coses com que hi hagi coses a explicar. Per aquest motiu, en un inici cal tenir en compte l'extremada virtualitat a la qual s'ha vist sotmès aquest TFG, no com un recel ni quelcom negatiu, sinó com a fruit del moment circumstancial que estem vivint, que ha provocat una manera *altra* d'actuar i intervenir. Alteració agitada marcada per dificultar i limitar certs aspectes, però alhora, per a permetre'm *desfamiliaritzar-me* d'hàbituds o processos més integrats, provocant cercar-ne i crear-ne de nous.

Esa autogestión del tiempo propio no debe obviar que el tiempo “tiene párpado”. Fíjense. Y que incluso es capaz de hacernos mirar para adentro, no sólo para pensar, también para imaginar lo posible, cruzar y destruir puertas y ventanas. La razón de esta posibilidad es muy simple, no se trata solamente de la crítica que podamos hacer a la vida en el cuarto propio conectado, sino de la crítica que la vida en el cuarto propio conectado puede hacer sobre todo lo exterior a ella. (Zafra, 2010: 4)

I no és que hagin estat les circumstàncies perfectes, perquè sí que hi ha hagut més temps, i un temps dilatat, estirat, allargat en l'avenç dels dies i en la seva repetició quasi monòtona i encerclada, però d'altra banda aquesta sensació ens ha fet sentir per moments tristes, insegures o perdudes. Doncs, si abans d'aquests mesos em sentia a compàs amb el que anuncia la nena en veu en off a l'inici del film *India's song* de la Marguerite Duras (1975: 00.03.33): “Elle demande une indication pour se perdre. Personne ne sait.”

Ara m'he perdut, i aquesta pèrdua ha fet sorgir i aparèixer tot el que estava escampat i ocult als *meus marges*, constituint-se al seu temps —de manera entremesclada i permetent donar-los-hi espai i cabuda— com un mapa de constel·lacions. Així, constel·lacions com a agrupacions d'estrelles o estels fixos sense una relació aparent, que formen juntament amb les regions que les envolten i les seves unions imaginàries: grups arbitraris.

Mapa, però, que en vista pròxima no m'ha permès trobar-me, però si desplegar-lo i situar-me —dins— construint-lo.

En una construcció que s'ha anat desenvolupant i topant (en el fer) amb les seves petites lògiques. Lògiques i raons tals, com: que el contingut respongui a la forma i viceversa —o de manera similar— que cada part o cada escrit es construeixi a partir d'una imatge virtual, com un mecanisme que el configura recíprocament; en la seva conformació, el seu funcionament o esdevenir. Al seu temps, petites lògiques que han tingut en compte com m'agraden el *zoom in* i el *zoom out*, la distància i el contacte, els frecs, les dislocacions i els salts; les barreges i mutacions, perspectives diverses i ritmes variants; ímpetus. Doncs, que el treball descansi i s'estressi per parts.

Pel que fa al procés en realitat hi ha hagut molt de “perdre el temps”, però com tots pensem i m'incloc: el temps no es perd, simplement sembla que no sigui productiu si no se'n treu un resultat immediat, visible, “físic”, tàcit. Penso, però, que aquest TFG sense aquest “temps perdut” no seria, ja que és aquest mateix temps el que traça, esbossa, dibuixa, connecta i imagina. Potser una mica com l'art entès com a inutilitat (?), o tot allò que resta amagat a la penombra, o que no és vist perquè se'ns oblida, però que sempre hi és; sustentant en xarxa transparent.

Tanmateix, aquest espai-temps tan concret ha fet possibles diferents i múltiples capes de profunditat, una mica com les capes d'una ceba però sense tenir un nucli determinat o final. És per això que pot tenir diverses lectures segons les “implicacions o intervencions del lector”, els ordres o nivells de fondària que cadascú vulgui cercar-hi.

I és que a la vegada, aquest treball ha estat per a mi un exercici triple: de síntesi, traducció i connexions. Síntesi de pensaments entrecreuats des de fa molt temps, d'atraccions i emocions, de reflexions i admiracions cap a artistes i escriptors, cap a companyes, estimats i amics. Pel compartit i allò més íntim. Síntesi, també, perquè m'estenc en les paraules i podria fer-ho encara més, però no sempre ens és necessari i crec que no ens cal. I és que no tot es pot dir amb paraules. Per aquest mateix motiu, m'he trobat realitzant aquest cúmul a través de múltiples traduccions. Traduccions que em porten a considerar el conjunt (que aquí s'aplega), **com a investigació i intervenció artística alhora** —de manera indiscernible— en el tot del mateix treball. I és que és a través de l'experimentació —de la mescla entre teoria i pràctica, de la imatge i la paraula, dels sons i materialitats virtuals que creen els textos; de les seves interrelacions, múltiples vies, desviacions o descarrilaments variables— que es conforma. Conformació sentida i entesa com a procés creatiu.

Així, aquest document és un resum d'escriure i projectar, pel que us explicaria millor (o potser no) amb la veu. En una veu no lineal, sinó més aviat en una d'aquelles que pren cos en les repeticions de la historieta o les interrupcions de la conversa, en el rebombori o guirigall. Una veu que fugint de grans camins o rutes es desenvolupa en refilets i *refilons*, en passejades de “punt de perdiu”, voltes, tombs o tombarelles. Doncs, exceptuant la linealitat quasi inevitable de la formalització d'aquest treball, el proposo sense un ordre de lectura definit, ja que no té *ni cap ni peus*, ni una línia de desenvolupament concreta o correcta, i és que és així com —una mica com passa amb Cortázar— es pot llegir “a sus anchas”.

Per aquest motiu, trobo important afegir que al llarg (i ample) d'aquest document apareixeran bolets, perquè n'hem estat collint molts durant aquests dies i sortint d'on menys t'ho esperes i sense una relació aparent, fan que em torni a sentir a casa, plegant-los i assecant-los per a guardar-los en una bosseta, com la de la Ursula K. Le Guin (1986).

Doncs, és tot. Només em queda dir: feu-vos-ho vostre perquè també ho és.

**A  
ROLLING  
STONE  
GATHERS  
NO MOSS**





I



## Recepta d'Hummus

- 1 pot de cigrons en conserva (netejar)
- Suc d'1 llimona
- 2 culleres soperes d'aigua
- 1 cullera sopera de *tahini*
- Oli d'oliva
- Sal
- Espècies (cúrcuma, curri, comí)

A

Batre junt (en aquest o qualsevol altre ordre) fins a aconseguir una mescla cremosa i homogènia.

Afegir per a servir:

- Un raig d'oli d'oliva
- Pebre vermell (picant i dolç)

(ingredients i proporcions variables segons gustos i conveniències; a llengua i ull)

# Mecanismes

Penso en aixecar un braç i segons després s'aixeca; així com moure'm cap a la dreta, mirar amunt o avall, saltar o fer una tombarella. No sé com ho faig, però sé que puc fer-ho, i encara que m'informi i investigui cercant discursos que m'expliquin per què en sóc capaç, no ho acabo d'entendre. De fet, sempre hi ha coses que no podem acabar d'entendre, però crec que no és que no siguin importants o que no les hàgim de tenir en compte, senzillament, que el que fa que funcionin és això: no entendre-les ni pensar-les, simplement utilitzar-les.

(no) Les **assumim** perquè ens **configuren**.

Doncs, decideixo seure a la cadira del meu escriptori i engegar l'ordinador, i així com no sé ben bé què ha passat dins meu (en el meu interior), no acabo d'entendre com clicant un botó —*power on*—, la pantalla s'encén i gira el ventilador.

Doncs, funciona.

Sí, funciona.

No es casual que sea una programadora la que se fija en los procesos de invisibilización de unos elementos que funcionan como vasos sanguíneos del cuerpo social. (Dot, 2020: 42)

El paral·lelisme “cos-màquina” amb el qual partim, proposa una imatge important per la divagació del text. Ara bé, no per entendre'l des de la seva literalitat, sinó per a traçar-ne una subtil relació; i és que el paradigma de la tecnologia com a òrgan per a justificar l'avenç de la mecànica ens és: caduc i irrelevant.

Caduc perquè la tecnologia ja no és majoritàriament mecànica, sinó electrònica i computacional, i, irrelevant, perquè precisament el que ens interessa és pensar-la des del revers d'aquesta justificació “naturalista”. És a dir, no com una extensió de la imatge tradicional del que és humà o viu, sinó —com ens explica Siegfried Zielinsky (2006: 6)— des d'una relació de tensió, atès que: lluny de voler mimetitzar els nostres processos orgànics, la tecnologia es basa en la voluntat de traspasar les nostres pròpies capacitats. Així doncs (2006: 6): “Technology is not human; in a specific sense, it is deeply inhuman.”.

De manera consegüent, entenem aquí: la tecnologia —no només electrònica, sinó de manera àmplia i abstracta— com a l'aplicació cultural, pràctica i creativa que es fa del conjunt de coneixements d'una societat. D'aquesta manera, es fa implícita la seva condició possibilitadora, atès que quan *apliquem*, estem permetent posar en pràctica alguna cosa, transferir o dur a terme una acció. I és en la possibilitat d'acció —en les espurnes que salten del tens traspàs d'energia— que es troba la *potència tecnològica*, ja que el “potenciar” les nostres capacitats ens permet generar un canvi, un desplaçament, una mutació.

De fet, no és causal que potència en anglès s'anomeni *power*, que en consegüent, altre cop traduït al català significa *poder*. I és que és clar: que en la tecnologia hi resideix un poder.

Ara bé, aquest poder en potència no li atribueix un estat independent i objectiu, sinó al contrari, en reforça la reciprocitat (humans – tecnologia) de la que depèn perquè es pugui ocasionar, ja que d'alguna manera: “las herramientas nos configuran tanto como nosotras a ellas.” (Cronin, 2013: 10)<sup>1</sup>. Per aquest motiu, delegar-nos cegament al seu avenç —què es pensa sovint com a lineal i progressiu “cap a un futur brillant”— no pot “portar-nos enlloc”, ja que com ens n'avisava Rosi Braidotti (2009: 17):

Así, el impacto potencialmente innovador, desterritorializador, de las nuevas tecnologías aparece obstaculizado y transformado por la reafirmación de la fuerza gravitacional de los viejos valores establecidos.

Forces gravitacionals, però, sempre presents i inevitablement; gravitant i incidents.

De tota manera, per a profunditzar, furgar, somoure i remenar una mica més sobre aquest aspecte, hem de demanar-nos... Mitjançant què s'implenten les intencions, usos i finalitats en la tecnologia? Com es traspassen o s'accepten aquestes, de la societat a la tecnologia i de la tecnologia a la societat?

Responent a la primera qüestió, podem dir que: és principalment mitjançant les “configuracions” dels artefactes tecnològics que el seu *poder* es desplega, manifesta i actua. D'aquesta manera, quan parlem de configuracions ens referim a l'estructura, forma i disposició més útil i més hàbil que es dona a un conjunt d'elements en interacció en vista a assolir una finalitat concreta. Però... un moment. L'útil i l'hàbil no són casuals, ja que si la tecnologia es basa en alguna altra voluntat, és la “d'estalviar-se temps”.

Així és com —pensant en el temps— podem entendre el que estem intentant esbossar, i encara més si ho fem a través de l'exemple d'un rellotge de paret.

Com a artefacte tecnològic, el que ens permet el rellotge és *aplicar* una certa concepció del temps, en aquest cas: lineal, cíclica i numerada. Concepció potenciada per aquest, atès que —lluny de la nostra capacitat de percepció temporal— el rellotge ens ajuda a establir uns codis “universals” que l'expandeixen i l'estabilitzen, homogeneïtzant-lo com a temps registrat. Amb tot, el que ho fa fàcticament possible és el seu mecanisme, que a través de la configuració d'un conjunt de peces entrellaçades i encadenades permet que funcioni.

Encara més i a partir d'aquí, veiem que l'interessant d'analitzar d'aquest i molts altres mecanismes, és que —com tot el que conforma o la majoria de processos— resten invisibles o ocults (a l'interior) permetent una posterior visibilització i exteriorització en les traduccions que en resulten. Doncs, traduccions com la de l'avenç de les agulles del rellotge (tic-tac, tic-tac, tic-tac) què, assenyalant les disposicions de números en la seva circularitat, respon a la seva finalitat.

Tanmateix, d'aquesta relació entre visible i invisible, forma i contingut, Merleau-Ponty (2010: 191, 192) apunta:

El sentido es invisible, pero lo invisible no es lo contradictorio de lo visible: lo visible tiene una armazón de invisible, y lo invisible es la contrapartida secreta de lo visible [...] significa que lo visible está preñado de lo invisible, que para comprender plenamente las relaciones visibles (casa) hay que ir hasta la relación de lo visible con lo invisible...

Per tant, els resultats que s'exterioritzen no són únicament les respostes a la finalitat concreta que es vol assolir, sinó alhora: el reflex de les condicions (de procés i conformació) que les sostenen. Així, podem anar una mica més enllà, entenent, doncs, els artefactes tecnològics i els seus mecanismes com als dispositius de Giorgio Agamben (2011: 250), què, sorgint d'una relació entre poder i saber, són els conjunts heterogenis que inclou *virtualment* cada cosa, com la xarxa que sustenta el conjunt en sí.

De la mateixa manera, *virtualitat* cada cop més present i indiscernible de la nostra concepció del món. I és que en l'actualitat i a causa de les noves tecnologies, les configuracions i els processos esdevenen cada cop més invisibles. Qüestió que em fa pensar en l'última escena de la pel·lícula *Holy Motors* (2012) de Leos Carax, en la qual, Céline, condueix la limusina que ha utilitzat durant tot el dia cap a l'aparcament *Holy Motors*; on havent-la aparcat, en tanca els llums i se'n va. Quan no queda ningú en tot l'edifici les limusines comencen a conversar entre elles, resumint el dia i acomiadant la nit. Algunes, però, es queixen del xivarri perquè volen anar a dormir, i així, la conversa deriva a (2012: 01.49.59):

- *Shhhh. SHHH !*
- *Seriously we are trying to get to sleep*
- *Oh ! Vous auriez t temps de bien dormir bientôt. On ne va pas tarder à tous foutre casse. On devient caduques.*
- *Caduques... Caduques ?*
- *Quoi ?*
- *Mais non.*
- *Qu'est-ce que caduques ?*
- *Silence !*
- *Le vieux 5700-BC-78 à dit la vérité. Les homes ne veulent plus des machines visibles.*

Potser no volem més màquines ni mecanismes visibles perquè cada vegada tenim menys temps? Potser; però sobretot perquè aquests no només resten ocults (com en el nostre rellotge), sinó que d'endemés, deixen de ser relativament físics-tàctils (per a esdevenir electrònics o computacionals), i així, la transició d'energia o potència que es desenvolupa esdevé imperceptible per la vista, “incomprensible” per la ment. De tal manera: abans un rellotge havia de sustentar el seu mecanisme, ara, pot aparèixer com a funció complementària en la pantalla d'un ordinador.

Doncs —com dièiem— imperceptible a la vista però no pas pels altres sentits, que en l'era de la cultura visual i la comprensió de la realitat a través de superfícies, la llum i l'ull; resten soterrats. Així és com les capacitats perceptives que permeten l'objecte, el tacte, el gust o l'escolta, no són usades ni contemplades en la invisibilitat —perquè d'entrada, no ho són de visibles— encara que són les que ens podrien ajudar a captar i percebre: els petits xocs energètics (xisp-xisp), els sons d'ones (vvuuogg-ggouvvv), les petites electrocucions (trasp-trisp), o senyals de la wifi (prxww-wwxrp), entre moltes i tantes altres manifestacions; i també, poder comprendre —relativament— la interioritat dels artefactes que les generen.

De manera relacional, tenint en compte a Marshall McLuhan (1996: 91):

La palabra «captan» o «percibir» apunta al proceso de obtener algo a través de otra cosa, de manejar y sentir muchas facetas a la vez, y con más de un sentido a la vez. Empieza a ser evidente que el «tacto» no se debe a la piel sino a las interacciones entre los sentidos y que el «seguir en contacto» o el «ponerse en contacto» son el resultado de un encuentro logrado entre los sentidos, de la vista traducida en sonido, éste en movimiento, y el gusto en olfato.

No obstant això —com ens explica l'Anna Dot (2020: 42)— hem de tenir en compte que la materialitat dels mecanismes no desapareix completament, més aviat es reencarna i desubica. Així és com s'amaguen —enterrats sota els carrers— tubs i cables pels quals funcionen els subministres energètics que necessiten els aparells electrònics del seu funcionament, convertint-se en “una caixa negra para la mayoría de ciudadanos” (2020: 42).

I sí, aquests són els nostres temps, i és que parlem de l'era contemporània des del present i el fet tecnològic, i així l'anomenem: l'era digital, l'era de la informació, la Tercera Revolució Industrial, etc. De la mateixa manera —com ens explica Boris Groys (2016: 155)<sup>2</sup>— som la primera època històrica que “està interessada fundamentalmente en sí misma” a causa de la sobre informació, canvis i sincronitzacions constants, que ens fan instal·lar en el present més immediat, que ens sorprèn i re actualitza de manera contínua.

No, no tenim temps, ja que en paraules de Braidotti (2009: 17): “De algún modo, el rasgo que define nuestra época es el elevado nivel de angustia, euforia, miedo u optimismo [...],” estats produïts per la dinàmica de la novetat, la velocitat i l'abundància incessant de les transformacions socials, acompanyats per la dependència (tant individual com col·lectiva) al fet tecnològic.

Tanmateix, com ho descriu Remedios Zafra (2017: 56):

Así, la presión que muchos entusiastas sienten se vuelve necesidad por estar y formar parte de la maquinaria. Pero también la maquinaria online alimenta ese vínculo necesario como forma de insertar a las personas en el sistema, contabilizarlas para hacerlas operativas. Hacerlas operativas para poder pronosticarlas (solas y en conjunto).

Una inserció configurativa agilitzada en la invisibilitat, que d'aquesta manera i de retruc, profunditza i interioritza la ingesta. Així, com Groys ens indica (2016: 152):

El usuario típico de Internet, como regla, se focaliza en la pantalla y pasa por alto el hardware -todos esos monitores, terminales y cables que inscriben a Internet en la civilización industrial contemporánea.

I és que és aquí, en aquest “pasar por alto” —en aquest engolir i aquesta llisor— on entra en joc el factor més invisibilitzador de tots, i què —responent a la segona pregunta que ens fèiem— completa la conformació i “l'eficàcia del dispositiu”; l'assumició. Assumir —segons el Diccionari manual de la llengua catalana (2007: m.1, m2, *assumir*)— significa acceptar una obligació o una responsabilitat; així com fer-se conscient d'una cosa. Doncs, pensant en Albert Camus (1942: 52): [“Si ce mythe est tragique, c'est que son héros est conscient.”](#). Per tant, assumir és un contracte, com un acte de confiança en el qual es delega una acceptació, on un cop havent-la acceptat: s'integra, per a facilitar-ne l'ús; conformant-la. Ara bé, la problemàtica sorgeix si l'assumició s'avança a l'“assumir”, ja que significa que l'acceptació (del que se'ns proposava) s'ha desplaçat: d'un acte conscient a un d'inconscient. Moment en el qual el *poder* del dispositiu actua, ja que permetent una conformació passiva (en el no saber a què ens deleguem) possibilita —en consegüent— la inserció dins del correcte funcionament del sistema del Capitalisme Mundial Integrat<sup>3</sup>.

En contrapartida i tornant a utilitzar el paral·lelisme “cos-màquina”; Julia Spínola, explicava a la Facultat de Belles Arts (el 6 de març de 2020) el procés de realització de l'obra *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* (2014). Peça que reflexiona sobre el gest i el funcionament estructural de les articulacions del cos, com a punt de partida per a l'obra. Explicava a què ens hem de referir en tot procés hi ha bloquejos, i en un d'aquests: “Una cosa fue llevando a otra, y un día al bajar una cuesta en el trayecto del estudio a casa me sugestioné con el ritmo de los huesos de las caderas, y parecía que podía abarcar la calle toda.” (Spínola, 2018: 62). Va ser gràcies a aquesta suggestió que va trobar l'obertura de l'obra, en fer-se conscient de la perfecció del funcionament dels mecanismes del cos i —oh, quin luxe!—, ja que: “No soy yo quien está bajando esa cuesta, es la potencia que desata eso, las posibilidades que existen en ese juego.” (2018: 64).

Doncs, és a través del fer-nos conscients que podem “visibilitzar” els processos, “visibilitzar” l'invisible, “visibilitzar” les configuracions.

Així —com ens indica Dot (2020: 42)— el “hacer visible aquello invisible” és un dels desitjos o interessos més grans de la pràctica artística, i en conseqüència, una de les maneres de profanar els dispositius en “traer a la luz ese “Ingobernable.”” (Agamben, 2011: 264).

I és que potser, perdre una mica del nostre temps en reflexionar a què ens deleguem quan deixem que “les configuracions ens configuren” ens és necessari en aquest moment present del *tictactictac* de sonoritzat i imparable. Reflexió en pausa com la que vol generar la lectura i procés de redacció d'aquest petit text, que, *en se déroulant* en el seu avenç (desplegant-se com un petit mecanisme), fa conscients obviats encadenades perquè les puguem repensar.

En definitiva, reprenent Merleau-Ponty (2010: 203): “—Lo invisible está allí sin ser objeto, es la transcendencia pura, sin máscara óptica. Y los propios «visibles», a fin de cuentas, no están sino centrados en un núcleo de ausencia, también ellos. —”.

Així, penso que pot ser, la tensió en potència de la pràctica artística pot trobar-se en: “Plantear la pregunta: la vida invisible, la comunidad invisible, el otro invisible, la cultura invisible. Hacer una fenomenología de «el otro mundo», como límite de una fenomenología de lo imaginario y de lo «escondido» —” (2010: 203).

<sup>1</sup> Citat per Dot (2020: 45, 46).

<sup>2</sup> En resonància amb Agamben a *¿Qué es lo contemporáneo?* (2006-2007).

<sup>3</sup> Fent referència a reflexions extremes de Félix Guattari a *Las tres ecologías* (1996).

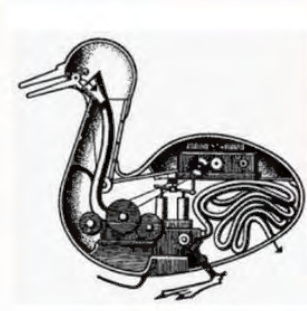
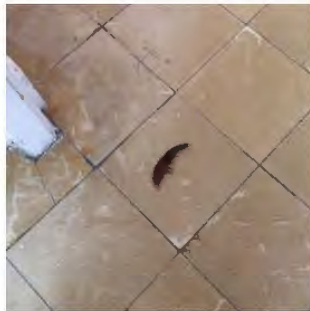
C

<sup>3</sup> L'ús i concepció del terme virtual és en l'actualitat una actualització i apropiació de l'antic terme a les noves necessitats. Així és que virtual, prové del llatí *virtus* (virtut), que al·ludeix a la força, voluntat o potencialitat intrínseca que te alguna cosa per a realitzar un treball, un moviment, un efecte... encara que aquest no es dugui a terme. Altrament, allò virtual s'associa al que existeix de forma “aparent”, com a doble del real. Tanmateix, pot ser equivalent o sinònim de: latent, condicional, probable, possible, imaginari, suposat, implícit, tàcit, intrínsec...

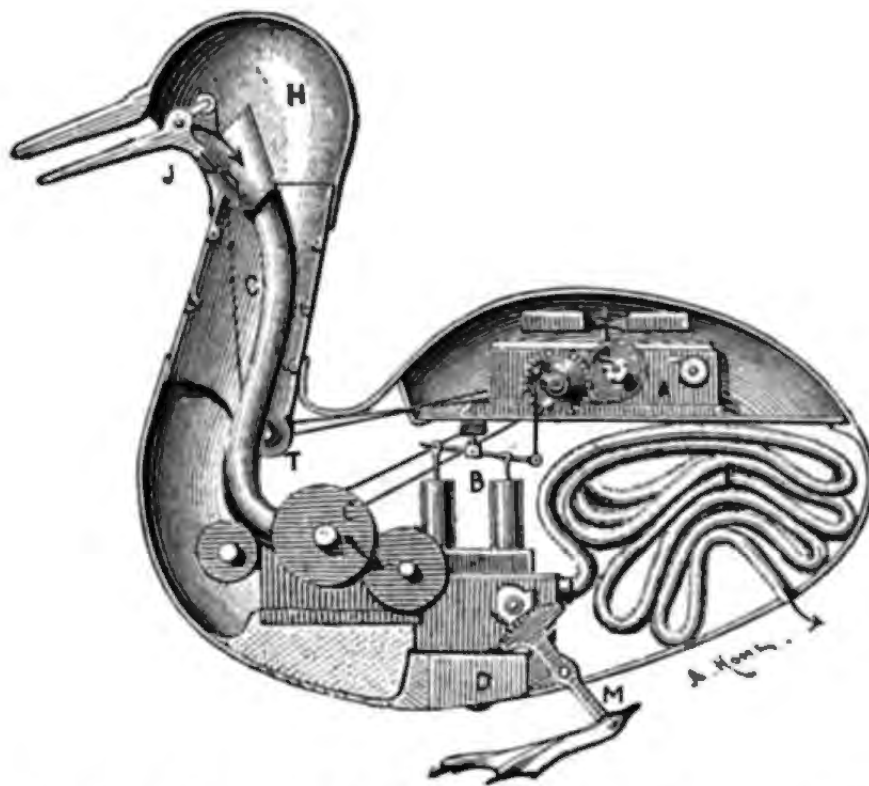


Instagram

Busca



II



**INTERIOR OF VAUCANSON'S AUTOMATIC DUCK.**

*A*, clockwork; *B*, pump; *C*, mill for grinding grain; *F*, intestinal tube;  
*J*, bill; *H*, head; *M*, feet.

# ESQUÍ

Vaig a la muntanya perquè és (era) el meu veïnat.

Quan és hivern acostuma a nevar, quan neva no puc pujar a la muntanya com ho faria en ple estiu, recorrent camins i prats d'encontre. Per això ens hem enginyat altres maneres per poder-hi accedir, ja sigui anant-hi amb raquetes, a esquiar o a fer esquí de muntanya, bé, *randonée*.

Són tres maneres diferents d'implicar-s'hi. Totes precisen d'un o diversos enginyers, uns mecanismes que s'afegeixen al cos; una pròtesi, una eina.

El que m'ensenyen és que amb les tres pujo i baixo, però aquest acte d'anada i tornada canvia completament, és clar, doncs, que *la forma* (l'artefacte tecnològic) canvia *el contingut* (l'experiència).

## 1/ Raquetes

Pujar amb raquetes funciona per igual, pujar i baixar. L'esforç és equivalent. L'eina permet l'acció. Molta implicació física.

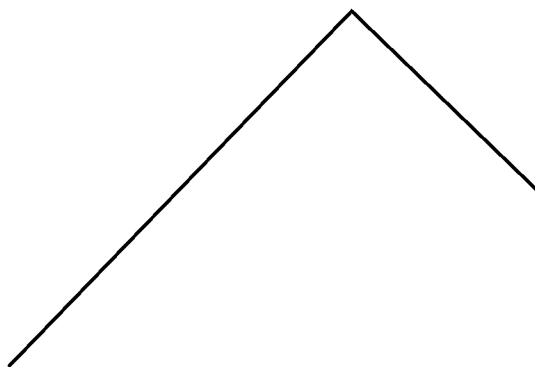
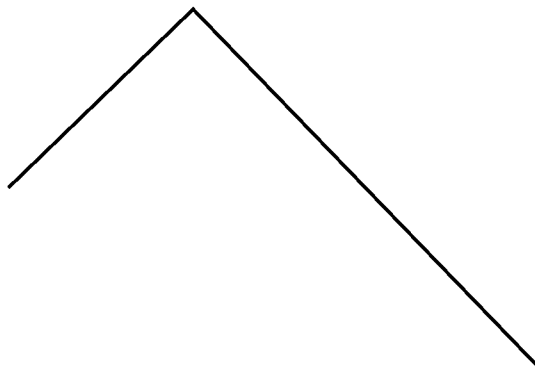
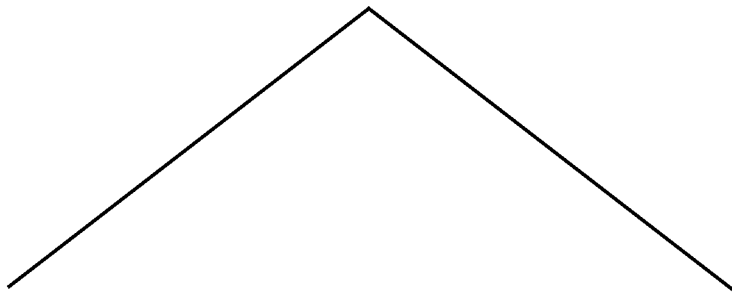
## 2/ Esquí

Pujar empès o sospesat per una màquina, on el temps de pujada i baixada s'aproximen i l'esforç s'equival. Poca implicació física.

## 3/ *Randonée*

Pujar amb pas lliscant i constant una muntanya i fer-ne una única baixada que esdevé el desenvolupament ràpid i final de l'acció.

**Conclusió:** El fet és el mateix, l'experiència és particular.







A LA TERCERA  
VA LA  
VENÇUDA

A LA TERCERA  
VA LA  
VENÇUDA

**A LA TERCERA  
VA LA  
VENÇUDA**

A la tercera  
 A la tercera va la  
 A la tercera va la *vençuda*

L'altre dia intentava enfilar-me a una paret. Ho vaig provar una primera vegada, reconeixent el terreny i jugant amb la desconexença. Vaig fallar. El segon intent semblava el bo, havent adquirit l'experiència d'un primer fracàs i la inèrcia que el mateix proporciona; vaig caure. La batzegada em va fer pensar que el que em faltava era aquella veueta, que et surt de dins o crida qui t'acompanya: ja ho saps no?

A la tercera va la vençuda, a la tercera va la vençuda,

a la tercera va la vençuuuuuudaaaaaaaaa . . .

1,2,3.

1,2,3.

1. Èxit
2. Fracàs
3. Un fracàs exitós ?

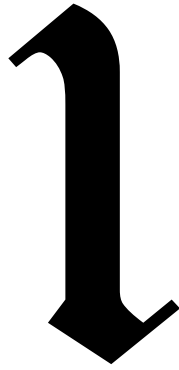
1 - Calma - Blanc

2 - Tensió - Negre

3 - Una calma tensa ?

1. La curiositat va matar al gat
2. El gat va matar la curiositat
3. *El gat és curiositat, la curiositat és gat o transmutar*

A la tercera va la vençuda! I ara mateix em trobo a terra, mig estirada i amb un cop al cap. Atordida. No sé si he aconseguit enfilar-me a la paret, si en sóc a una banda o a l'altra, però... tant se val!



**Ens volen(m) vençuts**

De vençuda en vençuda, entre ensopec i ensopec hi resideix l'intent. L'intent que sovint ignorem perquè no és fi sinó mitjà. Mitjà com el que es troba entremig del que es vol fer i es fa. Mitjà que donem per suposat, però què, cercant el seu fi ens permet assolir: l'èxit o el fracàs.

L'èxit  
                   o                  l'èxit  
                   el fracàs,          o                  l'èxit  
   el fracàs,          o  
   el fracàs....                  ?

“*L’home*” és l’únic animal que ensopega dues vegades amb la mateixa pedra”, i tres, i quatre, i sis, i vuit, i vint (si cal). Perquè potser volem i necessitem ensopegar-hi, i com Sísif —però a voluntat— resignem al fi per a residir en l'intent del fracàs continu: en el “mitjà pel mitjà”, en la pedra d’ensopec i rodolada, en el fer processual... Doncs, un fer que poder és absurd i alhora tràgic, però que en aquesta condició perduda s’escapoleix de la lògica neoliberal.

Així, necessitat d’escapada en un terreny on cada vegada n’és més pres, atès que la lògica actual també es basa en l'intent, però en un intent que actua com a motor constant i imparable cercant una finalitat ben clara: vèncer i assolir l'èxit. Un èxit d’ascens econòmic, simbòlic i social. Un èxit de procés demolidor i competitiu, que és més valorat com més fracassat hagi estat el camí per a arribar-hi. Un èxit com el de Samuel Beckett descontextualitzat i apropiat, que ens diu reverberant: “Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better.”.

Pienso en Sibila, que bordea cada despertar la sensación de fracaso. Lo siente sin llegar a sucumbir al abandono que supondría negarse a estar, negarse a ser. Pero en su dolorosa conciencia reconoce en esos estados un mayor grado de libertad. Tal vez porque pensamos que se fracasa cuando prevalece el no, cuando nos dicen “no”, que tú no puedes, que no has sido admitido, que no lo has logrado, que “casi” pero “no ahora”, que vuelvas a intentarlo. (Zafra, 2017: 57)

Doncs, un fracàs exitós, què, malgrat el dur i cansat esforç ha valgut —o valdrà— la pena. Pena valguda per l'intent erroni basat en el reintent, en la perseverança, la insistència i el no defallir —en ser els *caps* de nosaltres mateixos— per a ser cada vegada més a prop, a tocar, més i més a prop, i més encara, fins que... pum!

Ja hi som.

Ha valgut la pena?

Cosa distinta es decirlo a uno mismo, allí donde todo anima a aceptar, a sumar, a hacer sin descanso y a ser posible, con entusiasmo. Si entonces alguien se dice a sí mismo “no”, que no puede, que no quiere, me parece que la cosa cambia. Porque este aparente fracaso frente al mundo podría ser una oportunidad de triunfo íntimo, al reconocer que necesitamos abandonarnos al tiempo vacío, al aburrimiento que nos permite salir del flujo del malestar y pasar de la queja a la conciencia, de la deriva a la concentración. (Zafra, 2017: 57)

Continua valent la pena?

Quina pena vull que valgui la meva pena?

Ni a una banda ni a l'altra, desisteixo. M'aturo aquí —en  
l'instant parat— en l'interstici.

Del poquet a poquet i anar fent, del:  
“de mica en mica s'omple la pica”,  
“de gota en gota s'omple la bóta”.

[Com les formigues en construir-se un niu.](#)

*D*

2

**Resistència i Persistència**

Resistir i persistir; com a accions que es mostren d'entrada passives perquè no són violentes, no són protagonistes; queden al marge, al fons, al residu, a l'interior, a l'invisible. Són accions que no es basen en la seva potencialitat entesa com a força directa i extensiva, més aviat al contrari, són forces de l'espera, de la prolongació, del:

- aguanta, aguanta...!

No és coincidència que siguin també aquelles a les quals se'ls atribueix menys valor simbòlic, i, fins i tot, un regust amarg o ranci, com si fossin cosa d'un altre temps, d'una altra època. Com si l'aguantar respongués a una durabilitat caduca, substituïda pel "llença i enceta" més comú dels nostres temps...

És per això que trobo important considerar-les i deixa'ls-hi espai;

sempre.

Espai per a introduir s i l e n c i s , al ritme incessant en el qual ens trobem immersos. Silencis que són: preses de consciència i decisió del que no volem substituir.

Així és com la seva passivitat pot ser entesa com a completa o nul·la, des dels contraris i amb dos alhora. De fet, és aquesta doble cara de la moneda —d'una passivitat activa, viva, i tot i que amagada, insistent— que encén la flama roent que les sosté.

Una passivitat activa o com dèiem abans un fracàs exitós. I és que és el tercer que neix de la tensió dicotòmica el que s'explica, per la seva condició paradoxal i inherent.

I, hi penso, i realment vivim en l'època dels oxímorons. Ens expliquem per la superposició dels contraris, i no sé si és perquè se'ns han escapat les paraules o perquè s'han dissolt les dualitats.



Bé, no m'atreveixo a dir-ho tant clar, però penso que sí, que s'estan dissolent.

Las dicotomías entre la mente y el cuerpo, lo animal y lo humano, el organismo y la máquina, lo público y lo privado, la naturaleza y la cultura, los hombres y las mujeres, lo primitivo y lo civilizado están puestas ideológicamente en entredicho.  
(Haraway, 1991: 279)

Potser és que més enllà de les dualitats tot s'està dissolent (?), i així podem entendre'ns com a habitants de la *modernitat líquida* (Bauman, 2003) o de *l'època en xarxa* (Sennet, 1998), on tot esdevé i s'entrellaça, i és mutant i flexible, líquid i fluctuant.

El temps se'ns escapa perquè com em van explicar una vegada: els occidentals tenim rellotges, però l'home que camina durant dies divagant entre les dunes; té el temps. Així és com la pregunta cabdal ja no se situa en "Who owns the world" sinó que es desplaça a "Who owns time?"<sup>1</sup>. I l'única resposta possible que hi trobo és que entenem el temps com al temps del rellotge, i aquest temps: és clar que no ens pertany.

Se dejó de considerar el tiempo como duración, comenzándose a hablar y pensar permanentemente de "tramos" de tiempo, como si se estuviera hablando de retales de tela. Y el tiempo, ahora mensurable en símbolos matemáticos, pasó a ser visto como una mercancía que podía ser comprada y vendida del mismo modo que cualquier otra. (Woodcock, 1944: 3,4)

<sup>1</sup> Reflexió extreta de Zielinsky (2006: 29), ja que el poder econòmic i polític ja no es pregunta per qüestions de quantitat, sinó que es basa a redefinir l'estructura, el ritme i el disseny d'intensitat del sistema, pel seu correcte funcionament. Així mateix (2006: 29):

The only efficacious remedy for a melancholy and resigned attitude toward the world is to appropriate, or reappropriate, the power of disposal over the time that life and art need. Only then is the future conceivable at all as a permanent thing of impossibility.

Així, el que ens pertany (o hauria de pertànyer) és el temps de l'existència, el temps com a *duré* d'Henri Bergson<sup>2</sup>, el temps que és subjectiu i humà, que es percep i s'oblida.

I és en aquest temps que resideixen el *resistere* i el *persistere*, decidint què es perd i que resta en el temps precedent, per a obrir en possibilitat el temps que segueix, permeten així: la continuïtat de l'avenç irrepetible.

3

Préstamo (s. XV) del latín *resistere* 'quedar atrás', 'detenerse', derivado de *sistere* 'colocar', 'estar'. De la familia etimológica de *existir* (V).

Préstamo (s. XVII) del latín *persistere* 'perseverar en', 'persistir', derivado de *sistere* 'colocar', 'estar'. De la familia etimológica de *existir* (V).

Residència en ésser-hi existint. Com una presència que ocupa,  
que hi és i que dura —palpable— *sentint-se*.  
I si resistir és cap enfora, persistir és cap endins.

Resistance is futile/



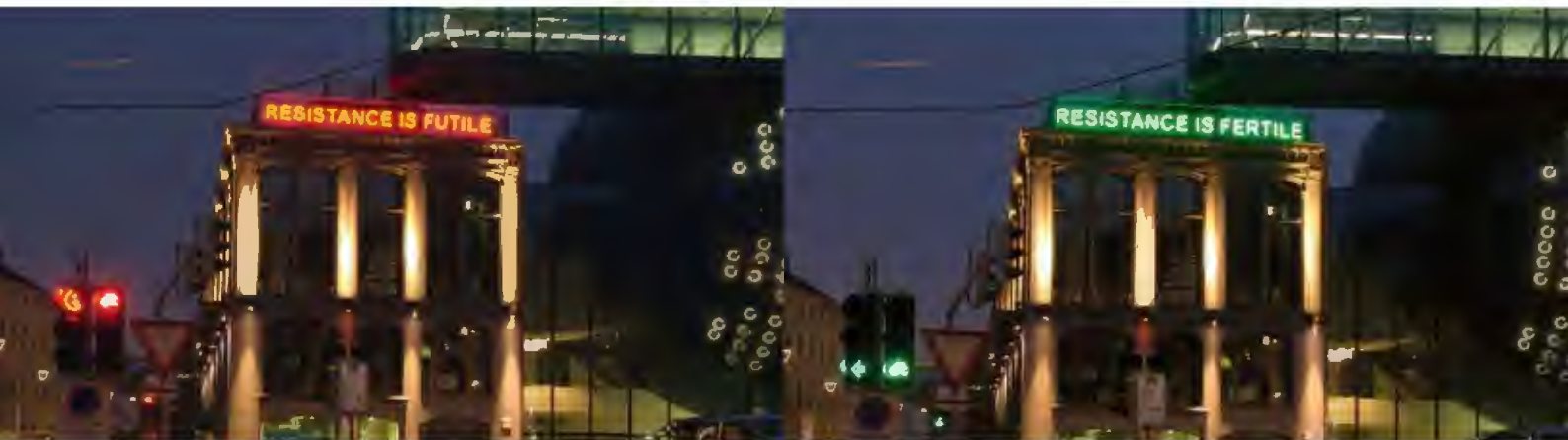
( Residir de *residere* derivat de *sedere*; d'estar assentat, de seure's, *sedentare* )

Potser m'embarbusso i de manera més senzilla podem entendre-ho des de la transmissió oral, com a històries de mites i llegendes que es traspassen en compartir, en la pèrdua i en el canvi, però sobretot en la pervivència de la substància o l'excusa del relat — del gest i els seus fantasmes— que fa que sigui aquell i no un altre; pel que l'ha fet arribar fins aquí, com a híbrid que es repeteix.  
I és que res esdevé patrimoni si continua viu.

E

<sup>2</sup> Al llarg de la filosofia de Bergson es va definint el que concep com el temps de la «duré». Doncs, és a *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1888) on apareix per primera vegada la distinció d'aquest terme.

<sup>3</sup> Definicions etimològiques extretes de la pestanya subjacent de Google Search; Oxford Language (2020).



V

Warren Niedich,  
*Resistance is fertile.* (2012)



IV

A una altra banda els cartells de neó de Warren Niedich parpellegen indecisos: *Resistance is futile/ Resistance is fertile*, i de la mateixa manera llenço a l'aire la moneda i resta suspesa, voltejant indecisa entre cara o creu.

I és que *Resistance* es troba fent d'equilibrista; en l'interstici, a l'entremig. En la tremolor de les seves cames pel risc de la corda fluixa, en la tensió d'alè sostingut per la caiguda a l'abisme.

I ara més que mai penso en aquest temps suspès, en la superposició de les restes de la llum del neó que creen la il·lusió d'un *altre*, en aquest silenci i pausa<sup>4</sup>, en la seva possible desviació, en les possibilitats que genera el dubte i en la potència del dubte mateix.

Dubte transitant en dissolució dissolta<sup>5</sup> que en la seva ambigüïtat coneix per intuïció; per contactes, sensacions i frecs.

Amb tot; desconcert que remou i trontolla, *borrositat* que confon i desplaça, ja que així —en l'estranyesa— tot és susceptible a perdre la seva conformitat i a res significar-se de nou.

<sup>4</sup>En la pausa carregada de tensions polars, que anuncia —segons Agamben a *Ninfas* (2010: 31,32)— la vida de les imatges. Com el tercer o imatge dialèctica que neix de la tremolor i "l'ambivalència latent no polaritzada". Així mateix (2010: 31):

La imagen dialéctica es, pues, una oscilación no resuelta entre un extrañamiento y un nuevo acontecimiento del sentido.

<sup>5</sup>Dissolució com a fondre's i dissoldre's —esdevenir en fusió—. Com també; homogeneïtat de diferents cossos o substàncies, que esdevenen un, en la diferència i en la unió.

Començo a llepar-me amb la llengua aspra  
tot el cos. Al caure m'he embrutat amb  
aquest polsim lleuger i enfanganós. Torno a  
ser on no sé on sóc; enlloc i arreu.

3

La curiositat va matar al gat,  
el gat va matar la curiositat,  
0

*transmutar*

Capítol i – LA CURIOSITAT VA MATAR AL GAT



People told me ‘you have to be careful because you’re very curious and you will be lost very quickly if you don’t choose a very specific angle’, and that’s exactly what happened.

Camille Henrot (2014)

‘Would you tell me, please, which way I ought to go from here?’

‘That depends a good deal on where you want to get to,’ said the Cat.

‘I don’t much care where—’ said Alice.

‘Then it doesn’t matter which way you go,’ said the Cat.

—‘so long as I get *somewhere*’, Alice added as an explanation.

‘Oh, you’re sure to do that’, said the Cat, if you only walk long enough’.

Lewis Carrol (2008: 76, 77)

**L**a curiositat no ha estat sempre un atribut ben valorat o acceptat socialment. Sovint, s’ha cregut un atribut dels mal educats, dels que posen el nas allà on no toca i així com el gat català:

Marrameu torra castanyes a la voreta del foc,  
se li’n peta una als morros, vet aquí el marrameu mort.

De fet, encara avui no totes les curiositats són estimades o ens semblen boniques, intel·ligents o pertinents, ja que n’hi ha que són concebudes com a ocioses, morboses o fins i tot malvades. El que sé segur, però, és que depèn —com tot— de qui ho miri i des d’on ho faci.

El cas és que actualment i de manera general ser curiós està ben vist. Tan ben vist que fins a cert punt sembla que se’ns obligui a tenir interessos, a conèixer i saber cada dia més (i més). Penso que segurament és pel fàcil i immediat accés que tenim a la informació —a Internet— i alhora, per la integració i assimilació del refrany: “el saber no ocupa lugar”. Ara bé, el que he vist i em fa més gràcia, és que no parlem de qualsevol mena de saber, ja que a vegades qui sabia fer els plànols per a construir un vaixell, no sap dir-te el nom dels espàrrecs o d’on surten els pinyons. Doncs, penso que sí, que som curiosos, però a 2.000 milles més enllà, i què, potser, simplement no cal que tots siguem Copèrnic —de fet, realment no ens cal— però no per això l’èxit deixa de ser aquell d’assolir fites de bandera i capa.

Així, la curiositat continua usant-se com fa uns segles, com a motor pel descobriment “d’allò original”<sup>1</sup>, com el que es vol trobar, revelar o destapar en el seu “estat primigeni”: sense haver estat modificat, alterat, encetat, vist abans; en primacia, en exclusivitat.

Un desig recurrent reforçat pel “fenomen de la fugida”, reflectit en l’obra de Fermín Jiménez Landa *En la oscuridad brillante* (2017), sobre la qual aquest relata (2017):

Uno de los lugares arquetípicos de la huida es la isla desierta, un cliché cultural más allá de la geografía en el que se proyectan los deseos, donde la civilización, la sociedad y el consenso no existen todavía y por tanto se puede comenzar una utopía de cero, por minúsculo que sea el pedazo de tierra firme.

<sup>1</sup> Mot provinent d’origen. Així, podríem reflexionar sobre “l’origen” dels animals i totes les coses, i veiem que és un concepte “relativament fals” o variable, ja que depèn de l’escala espacial i temporal que s’agafa de referència per a mesurar-ho, o sobre la qual ens referim.

Lloc desert com a espai inhabitat o “estat cero”, però, difícilment assolible a la Terra, on “tot” és *recorregut* i esdevé compost.

Així mateix, *re-corre-gut* com el del viatge d’exploració de Phileas Fogg i Passepartout a *La volta al món en vuitanta dies* (1873) de Jules Verne, actualitzat en la represa virtual en format d’obra audiovisual [GLOBODROME](#) (2012) de Gwenola Wagon. Obra constituïda com a *metavers*, en la qual la veu en off proclama (amb un anglès afrancesat): “It’s more a race than a voyage.” (2012: 00.02.51).

F

Encara més, fal·lera de la cursa integrada en la idea de l’escapada, encara vigent i reencarnada pel turisme, ja que reprement Landa (2017):

La propia idea de escapada la toma el mercado del turismo como elemento de seducción, profundizando en la paradoja de las grandes masas de turistas intentando llevar a cabo su fantasía de ser la única persona en un lugar lejano, pero ya nunca más remoto. En tiempos donde las fronteras son cada vez más rígidas, la única libre circulación que se impulsa es el turismo.

És d’aquesta manera com: el que abans era personificat per la figura de l’explorador —com aquell de barret i botes (preparat pel tot terreny) amb prismàtics, llanterna i lupa (per a veure en precisió, des de la distància, en *zoom* i il·luminant la foscor; contra qualsevol adversitat)— s’ha convertit en el turista preparat amb crema solar, mapa, motxilla i càmera. Exploració realitzada mitjançant l’assenyalament i captura de l’objectiu fotogràfic, ja que —en l’acceleració— la seva ruta i experiència es realitza a través de la superfície i transparència de la imatge.

De la mateixa manera, però —com en l’enfocament de l’objectiu— l’apropament de la lupa o dels prismàtics és relativa, ja que l’únic que varia és l’ampliació de la imatge, atès que la distància a través la qual es mira: continua essent la mateixa.

Amb tot, exploracions submarines, aèries, terrestres, cosmològiques; als volcans, als pols, a les ciutats, a la selva, als boscos, entre dunes o la sabana. Exploracions com a “cercar de descobrir el que hi ha” “recórrer” o “reconèixer” (Institut d’Estudis Catalans, 2007: m.1, *explorar*). Com a visibilitzacions de l’invisible, identificacions del no catalogat, o altrament: interès per a conèixer el desconegut, per a deixar de categoritzar-ho com a tal esdevenint coneixement.

Però un moment, perquè hem de demanar-nos...: - desconegut per a qui?, ja que com pensa Boaventura da Sousa (2009: 213): “... no hay descubrimientos, sino descubridores y descubiertos, lo más intrigante es que teóricamente no es posible saber quién es quién.”. Encara que portat a la pràctica és senzill, ja que —sent el descobriment una relació entre poder i saber— el que descobreix és aquell qui té major poder i la “capacitat” per a declarar a l’altre objecte de descoberta. Fet relativament extrapolable a la situació turística que viu avui Barcelona o les Illes Balears.

Doncs, es fa palès que el descobriment és un espai de conquesta. Conquesta similar a la dels “grans exploradors, naturalistes o antropòlegs de la història” (Cristòfol Colom, James Cook, Marco Polo, Neil Armstrong, Edouard i Jules Verroux, Arthur de Gobineau, [Martin i Osa Johnson](#), etc.).

Conquesta com la que duu a terme el coneixement concebut com anar ocupant espais de l’intel·ligible per portar-los a la llum, doncs anar colonitzant la nit o il·luminant el que és obscur, tant enfocant amb una llanterna com instal·lant fanalets. Fanalets llançadors com els que trasllada irònicament Landa a Lisca Bianca, illa lligada al desig de desaparèixer, però què —contràriament— en aquest subtil gest il·luminador; apareix.

F. Jiménez Landa,  
*En la oscuridad  
brillante.* (2017)  
[fotograma]





Altrament, aparicions com a senyals d'existència com els que procuren els mapes, com a representacions o traduccions en imatge d'allò descobert, per a establir-ho i materialitzar-ho fent-ho relativament tangible (en la seva fisicitat) o comprensible (en la seva codificació i visualitat); “abordable”, accessible. Doncs, mapes com a *situacions* i *recognicions* (encara que racionals, subjectives); mostres o materialitzacions d'una fita, d'un objectiu, d'una conquesta... Mostres, però, que sempre reserven una certa distància o existència “estèril” (abstracta), ja que sabem que “el llenguatge és un dispositiu retòric, però en el vers no hi ha la carn”<sup>2</sup>.

Així i tot, mapes que en les seves *impressions* deixen empremta. I és que la empremta (com la de l'home a la lluna) és la que s'associa a la nostra cultura que senyala<sup>3</sup> i deixa rastres. Rastres —no com els que deixa un cargol en menjar-se uns enciams o un cavall en xafar l'herba (similar a *A line made by walking* (1967) de Richard Long)— sinó rastres com a pixades de territori, com a marques i senyals, que de manera paral·lela deixen i rastregen un gat o un gos.



VII



Richard Long,  
*A line made by walking* (1967)  
fotografia; impressió de plata sobre paper amb grafit de bord

VIII

<sup>2</sup> Reflexions extretes de la *Carta de Philipp Lord Chandos a Francis Bacon* (1902), de Hugo Von Hofmannsthal.

<sup>3</sup> Idea extreta de la conferència de Carlos Fernández-Pello (2018) *Tocar sin tocar. Un rodeo a las isla sintangibles del dedo indice*; “Cuando el sabio señala la luna solo el necio mira el dedo”, cita Pello (2018: 00.07.28) fent referència a les paraules de Confusi; i es demana: com seria una forma de coneixement necia?

Oblidem-nos, però, un moment d'aquesta curiositat “actual, tradicional i generalitzada” per a pensar en la més punxant, la més intuïtiva o honesta<sup>4</sup>. Aquella curiositat del *rum-rum* interior —com a atracció, pulsio o sensació— com a forma de coneixement inquisitiva (essent pregunta o indagació), per a observar i investigar l'entorn més pròxim, interactuant i passant a conèixer (sense envair) allò que no és evident però que hi és; amagat, arraulit, en el joc.

Amb tot, la curiositat que no vol ser descobriment sinó pèrdua, que se situa però s'escapa.

Alice felt this could not be denied, so she tried another question. ‘What sort of people live about there?’

‘In that direction’, the Cat said, waving its right paw round, ‘lives a Hatter: and in that direction’, the Cat said, waving the other paw, ‘lives a March Hare. Visit either you like: they’re both mad’.

‘But I don’t want to go among mad people’, Alice remarked.

‘Oh, you can’t help that’, said the Cat: we’re all mad here. I’m mad, you’re mad’.

‘How you know I’m mad?’ said Alice.

‘You must be’, said the Cat, ‘or you wouldn’t have come here’.

Lewis Carrol (2008: 76, 77)

The intellectual openness of certain individuals came into severe conflict with power structures that tried to intervene and regulate free, sometimes delirious, thought.

Siegfried Zielinsky (2006: 36)

<sup>4</sup>Referint-nos a una honestetat entesa com la que exposa Marina Garcés a *La honestidad con lo real* (2011: 2):

La honestidad es a la vez una afección y una fuerza que atraviesan cuerpo y conciencia para inscribirlos, bajo una posición, en la realidad. Por eso la honradez, de alguna manera, siempre es violenta y ejerce una violencia. Esta violencia circula en una doble dirección: hacia uno mismo y hacia lo real. Hacia uno mismo, porque implica dejarse afectar y hacia lo real porque implica entrar en escena.

I és que altrament, la curiositat sagaç s'associa a la bogeria o es condemna com a deliri degut a la seva condició de raó subvertida, com a porta d'obertura a possibilitats al·ternes, lluny d'explicacions normatives o funcionaments funcionals (*ritus- mites*).

Doncs, es fa tàcit el fet que per a imaginar nous horitzons cal subvertir-los, donant la volta allò ordinari; girant la truita. Així mateix ho creia Toni Serra o Abu Ali (Grigri Projects, 2017: 01:37:30) entenent la imaginació com un dels temes més oblidats o sotmesos, com a món entremig —interstici— entre el real i l'irreal, entre el que és material i immaterial, entre la vida i la mort. Estat que em fa pensar en la condició de la disciplina artística o en *Lúbrican* (2018) de Julia Spínola, investigació i exposició que nomenant-se des de la fusió de dos cossos (*lupus* “llop” i *canis* “gos”) “s’instal·la” en la *confusió* per a treballar en el moment entre dos llums, des del lapse del temps transitiu; entre el dia i la nit.

Todo camino hacia la creatividad comienza  
en la curiosidad y en la repetición, en el  
deseo de volver libremente a una práctica y  
experimentarla. (Zafra, 2017: 194)

Encara més, per Zielinsky (2006: 34) entre el que és conegut i el que és experimentat hi resideix una tensió. Tensió entre el càlcul i la imaginació o traslladat al que digué Henry David Thoreau (2017: 72): qui haurà après més, qui ha fabricat una navalla procurant-se en el “fer” el que necessitava, o qui ha estudiat com fabricar-la i se n’ha comprat una? I és que qui es coneix els camins no necessita mapa, o “a gat vell no cal ensenyar-li rata”.

Amb tot, com indica Antoni Estradé (2016), es fa evident que el “cuc de la curiositat que pot corcar-ho tot” ha estat el que tradicionalment ha subvertit el poder, desconfiant de les definicions oficials i cercant (mitjançant aquesta), revelar els aspectes ocults i amagats, traspasant el llinar del que és permisible o no saber, atès que: “La capacidad de no mostrar, la capacidad de ocultar se la reserva el poder, para sus cosas.” (Abu Ali a Grigri Projects, 2017: 01.47.17).

I és que aquí hi ha gat amagat!

Alhora, és aquesta mateixa curiositat la que va ser castigada i associada durant molt temps (sobretot durant l’Edat Mitjana, degut al cristianisme) com a característica malsana de la figura femenina. Curiositat —com ens explica Estradé (2016: 00.07.00)— encarnada en la figura d’Eva al llibre de la Gènesi, que és expulsada del paradís per a no resistir-se a la temptació i conduir a Adam a dur a terme el mateix pecat, entès com el de la curiositat superba. Així (2016: 00.08.45):

La curiositat, per contra, es considera desestabilitzadora, i com a tal, generadora de desordre. Se la té per voluble, inquieta, capriciosa, fantasiosa, indòcil, llicenciosa... Tots i cadascun dels tòpics i dels prejudicis tradicionals sobre les dones. Deixar-s’hi temptar, significa obrir una via d’extremada potencialitat subversiva.

Doncs recorda; la curiositat va matar al gat!

**Curiosity killed the cat,**

**But satisfaction brought it back.**

## CAPÍTOL ii – EL GAT VA MATAR LA CURIOSITAT



History is, after all, not merely the accumulation of fact, but an active revisioning, a necessary corrective discourse, and fundamentally an act of interrogation—not just of the facts, but of the displaced, the forgotten, the disregarded.

Timothy Druckrey (dins Zielinsky (2006: viii))



n “la noche dónde todos los gatos son pardos”, és on succeeix la màgia, allò inexplicable, ja que com creu Julia Morandeira (2018): “La noche es un tiempo de potencias, un tiempo en que los contornos evidentes durante el día se desdibujan, para dejar paso a nuevas composiciones nocturnas de límites imprecisos.”. Límits instal·lats en el no saber o en el saber intuïtiu; amb el desplegament dels sentits, els contactes i els afectes.

És més, la nit és de qui no necessita llanterna i pot veure-hi a la foscor, dels que en formen part, endinsant-s’hi—a la gola del llop—.

Mientras se ha considerado que la historia está compuesta de hechos, la inmensa realidad de su campo quedaba casi inaccesible. Sólo la poesía: mito, leyenda, épica, nos trasmitía ambiguamente —en el modo poético— su sentido. (Zambrano, 2012: 246)



Així, *el gat ha matat a la curiositat* tal com Virginia Woolf va fer-ho  
*“Killing the angel in the House”*<sup>5</sup>.

Però tornem a la meua història: és ben senzilla. Només caldrà que us imagineu una noia en un dormitori amb una ploma a la mà. Només havia de moure aquella ploma d'esquerra a dreta, de les deu a la una. Llavors li va passar pel cap fer allò tan simple i, al cap i a la fi, força barat: va ficar unes quantes pàgines dins un sobre, hi va enganxar un segell d'un penic al racó, i el va llençar a la bústia vermella de la cantonada. Així va ser que em vaig convertir en periodista, i el meu esforç va ser compensat el primer dia del mes següent —un dia gloriós per a mi— amb una carta d'un editor que contenia un xec d'una lliura, deu xílins i sis penics. Però, per mostrar-vos que poc mereixo rebre el nom de dona professional, que poc conec les dificultats i lluites d'aquestes vides, he d'admetre que, en comptes de dedicar aquesta suma a pa i mantega, al lloguer, sabates, mitges o a les factures del carnisser, vaig anar a comprar-me un gat: un preciós gat persa que aviat em va provocar agres discussions amb el veïnat. (Woolf, 2019: 19)

Discussions similars a les que ens relata Maria Zambrano (citada a Bergagna, 2017: 9), ja que:

Los gatos fueron la causa de que a mi hermana y a mí nos expulsaran de Roma. ¡Figúrate, Roma que es precisamente la ciudad de los gatos! Allí ha habido personas que han llegado a tener hasta 40 gatos. Y a nosotras nos perseguían porque teníamos 10, y porque les dábamos de comer, siendo este uno de los ritos de Roma. Roma es la ciudad de la loba y del gato. El gato fue llevado, como se sabe, por Cleopatra y algunos pensaron que eran pequeños tigres. Fellini, que sabe mucho de Roma, mostró en una de sus películas el rugido de la loba y un gato al que se le ofrece un plato de leche. Se ve que mi hermana y yo —especialmente ella, que se sentía romana— cumplimos con el gato, pero no debimos cumplir con la loba. Por eso abandonamos Italia.

<sup>5</sup> Fent referència a un famós vers de Coventry Patmore (1823-1896) que utilitzant l'expressió “The Angel in the House” celebra l'amor matrimonial alhora que idealitza les dones en el seu rol domèstic i des d'una visió masculista-hegemònica. Doncs, Woolf utilitza l'expressió “matar l'àngel” per a reivindicar la posició de les dones dins la societat, eliminant el rol social basat en convencions patriarcalcs. Així mateix, dins el llibre *Matar l'Àngel* (2019) s'ajunten un seguit d'assajos de Woolf reivindicant el paper de les dones dins l'àmbit professional i creatiu.

( I és que potser sóc com a dona el que a un tigre li suposa un gat<sup>6</sup> ? )



<sup>6</sup> Seguint el joc que proposen Deleuze i Guattari a *Mil Mesetas*; *Devenir-intenso*, *Devenir-animal*, *Devenir-imperceptible* (2004: 243);

En resumen, el entendimiento simbólico sustituye la analogía de proporción por una analogía de proporcionalidad; la seriación de las semejanzas, por una estructuración de las diferencias; la identificación de los términos, por una igualdad de las relaciones; las metamorfosis de la imaginación, por metáforas en el concepto; la gran continuidad naturaleza-cultura, por una falla profunda que distribuye correspondencias sin semejanza entre las dos; la imitación de un modelo originario, por una mimesis primera y sin modelo. Nunca un hombre ha podido decir: —Soy un toro, soy un lobo... Pero sí ha podido decir: —soy a la mujer lo que el toro es a una vaca, soy a otro hombre lo que el lobo es al cordero.



On ne peut pas les faire faire quelque chose, les Ninis.

Les Ninis ils font ce qu'ils veulent.

Les Ninis elles font ce qu'elles veulent.

H

Varda (a Minnesota, 2016: 00.00.19))



I believe that cats, descended from semi-social or asocial wild cats and having lived domestically with humans for probably less than 3,000 years, have no concept whatever of a rightful hierarchy of social or moral authority. It does not occur to a cat that any other being has any right, other than might, to its obedience, which is offered only out of immediate self-interest or personal affection. Cats are intensely opportunistic, practical anarchists. (K. Le Guin, 2015)



Si no se tiene en cuenta la edad (pero sí la clase) de las mujeres juzgadas por brujería, hay una constante identificación de la sexualidad femenina con la bestialidad. Esto venía sugerido por la copulación con el dios-cabra (una de las representaciones del Demonio), el tristemente célebre beso sub cauda y la acusación de que las brujas conservaban una variedad de animales —«diablillos» o «familiares»— que les ayudaban en sus crímenes y con los cuales mantenían una relación particularmente íntima. Se trataba de gatos, perros, liebres, sapos, de los que la bruja cuidaba, supuestamente con el objeto de amamantarse de ellos por medio de tetillas especiales. (Federici, 2010: 263)





El vínculo estructural entre las mujeres, “los otros aborígenes” y los animales tiene una unidad densa y compleja; las mujeres y los “otros” personifican la continuidad animal-humano, mientras que los hombres encarnan su discontinuidad.

(Braidotti, 2009: 149)

Las brujas siempre han sido mujeres que se atrevieron a ser valerosas, agresivas, inteligentes, no conformistas, curiosas, independientes, liberadas sexualmente, revolucionarias [...] W.I.T.C.H vive y ríe en cada mujer. Ella es la parte libre de cada una de nosotras [...] Eres una Bruja por el hecho de ser mujer, indómita, airada, alegre e inmortal.

(Robin Morgan (citada dins de Federici, 2010: 220))

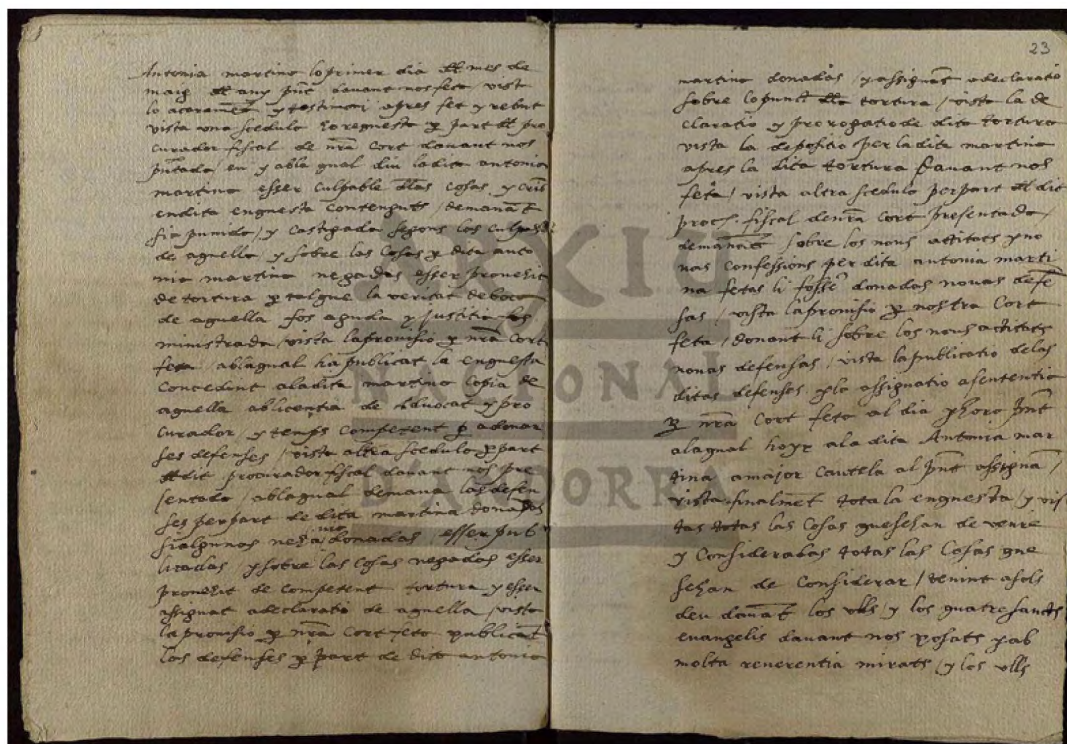
Col·lectiu W.I.T.C.H  
(Women's International  
Terrorist Conspiracy from Hell)



[...] segons la pròpia confessió feta per tu, Maria Guida àlies Tomassa, consta i és evident que ets bruixa i metzinera, i que has abrujat de Nostre Senyor Jesucrist i has pres per senyor lo boc de Biterna, prestant-li homenatge, besant-lo en lloc deshonest, i li has promès fer sempre mal i no confessar-te'n mai a cap clergue; [...] consta a més que has donat gatirrons a Juliana, filla de Joan Areny, a Martina, dona de Ramon Serra, i a un gat; consta encara que has fet malefics i metzines a Maria, dona de Joan Matí de Mosquera; consta encara que has dessoterrat cert infant del cementiri de l'església parroquial d'Encamp [...] i d'aquell n'has extret les freixures i amb aquestes [...] has compost, juntament amb altres animals, venenoses metzines; consta encara que has fet malefics a certes vaques [...] per la qual cosa moriren; consta encara que has emmetzinat una poma la qual has donat a cert dement d'en Plandarans i a un altre infant; consta encara que has mort un besnet de na Carbonella; consta encara que has invocat a cert diable anomenat Aron i que li has prestat reverència i adoració per tal que la pedra destruis tots els fruits de la parròquia d'Encamp l'any posspasat; i que has perpetrat molts altres danys enormes i nefands.

Castell (2013: 61)<sup>7</sup>

8



X

<sup>7</sup> Traducció de Pau Castell de la sentència per bruixeria contra Maria Guida, l'any 1473 pel jutge ordinari de les valls d'Andorra.

<sup>8</sup> Sentència per bruixeria contra l'Antonia Martina del Tarter, el 4 d'agost de 1551 pel Tribunal de Corts d'Andorra.



XI



— Contagis, vincles, somnis, expansions —

**I**



si fins ara hem parlat de *la curiositat que va matar al gat* i del *gat que va matar la curiositat*, havent-nos remogut tant ho veiem tot barrejat, i és que el gat és curiositat i la curiositat és gat (?), o simplement ens queda *transmutar*. Així ja no n'és un de sol, ni un de domèstic, ni un d'espavilat. Són dos, tres, quatre, quaranta, dos-cents gats... (o un per a dir els que siguin) en la seva multiplicitat. Gats sense destí sinó en ruta, sense progrés ni retrocés; en involució<sup>9</sup>. Pel que són juntament amb el que s'impliquen; simbiosi<sup>10</sup>.



<sup>9</sup> En el sentit que ho expressen Deleuze i Guattari (2004: 245):

En ese caso, nosotros preferiríamos llamar “involución” a esa forma de evolución que se hace entre heterogéneos, a condición de que no se confunda sobre todo la involución con una regresión. El devenir es involutivo, la involución es creadora. [...] El neoevolucionismo nos parece importante por dos razones: el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéticos, etc.), sino por poblaciones, variables de un medio a otro o en un mismo medio; el movimiento ya no se realiza sólo o sobre todo por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas.

<sup>10</sup> Simbiosi dins del “pla de consistència”, com el que Deleuze i Guattari (2004) conceptualitzen com a pla fluctuant, desterritorialitzat, en moviment i expansió; de relacions i comunicacions transversals que existeix mitjançant sistemes d'intensitats (velocitats o lentituds) amb processos d'engendraments, mutacions, contagis, vincles i afectes.

Doncs, és Roma, Brussel·les o Hamburg, tan civilitzades i eurocèntriques com “infestades i envaïdes”, repletes fins dalt avall. És *Chats errants (Zones temporaires de l'inutilité)* (2007) de Yaël André, una cartografia audiovisual de les comunitats de gats esteses en els *terrains vagues* d'aquestes ciutats.

Concepte —de *terrain vague*— establert per Ignasi de Solà-Morales (1996: 36) per a poder anomenar i consegüentment pensar els “nous espais arquitectònics” de les grans ciutats, cada cop més existents, gràcies i a través: de la captura de la imatge fotogràfica. Noves fotografies (a partir de principis dels anys setanta) realitzades per artistes i arquitectes que desprenien —segons Morales— una sensibilitat renovada i mirada diversa cap a allò urbà, deslocalitzant l'atenció del centre i redirigint-la cap als costats; enfocant en el *desenfoc*.

Desenfocament dels marges, racons i perifèries, com a espais consegüents de l'expansió dels centres (dictaminats per les ciutats), que no es tenen en compte perquè se situen fent frontera —de límits i contorns difuminats, canviants i imprecisos— amb l'abisme. Espais (físics i abstractes) que són zones borroses de la visió o talls en les representacions dels mapes, allò que es veu amb la cua de l'ull —mig aclucat, en brut, per rebot o per defecte—.

D'aquesta manera, llocs com en els que es van situar —al seu moment— diverses de les facultats de la Universitat de Barcelona, en una agrupació allunyada i disseminada del centre. Espai on resta a dia d'avui la Facultat de Belles Arts, com un conjunt de cubs auxiliars ja no més acompanyats per les facultats humanístiques, sinó, en un estat de semi isolació. Llocs que viuen de dia i reviu de nit, que semblen no ser llocs perquè no són els de la il·luminació sinó els de la penombra, que es recorren palpant —“a les palpentes”— del “campi qui pugi”.

Encara que, llocs —com a marges— que a mesura que avança l'expansió de la ciutat volen ser integrats, ocultats o homogeneïtzats per aquesta. En un intent de composició refinada, col·locant-hi un paspartú<sup>11</sup>, perquè són lletjos i no fan maco, no fan centre, no fan ciutat. Però paradoxalment, penso: que fa més ciutat que una perifèria?, que fa més centre que un marge?

<sup>11</sup> m. *paspartú*; “Requadre de cartolina, tela, etc., amb què hom emmarca sovint un quadre, i que és col·locat entre aquest i el marc.” (Enciclopèdia.cat (s.d)). Del francès *passepourtout*, que en sentit literal es tradueix a “passa per tot arreu”, doncs, el que és sempre vàlid, vigent o aplicable. En anglès “all-purpose”, “one-size-fits-all”. Altrament i en una línia similar: eina o clau mestra que pot obrir qualsevol pany (“universal”). Doncs, paspartú que homogeneïtza invisibilitzant els marges, tapant les diferències d'allò *altri*.

Perquè als pobles directament no hi són i ho són; perifèries contínues. Altrament, Facultat de Belles Arts ara pròxima a l'Illa Diagonal, o districtes marginals de Londres (Camden o Hackney) recentment engolits per la ciutat, “fancejats”<sup>12</sup> per la indústria.

Així, *terrains vagues* entesos i estimats (o desentesos i rebutjats) per la triple significació del mateix mot. En primer lloc, *vague* del germànic *varg-woge* com a onada<sup>13</sup>, apel·lant en l'onatge: al moviment, a l'oscil·lació, a la inestabilitat, a la fluctuació... Més tard, *vague* com a *vacant* derivat del llatí *vacuus*, significant buit, desocupat, vacu però alhora: lliure, disponible, exempt. Doncs, *vague* com a combinació entre l'absència d'ús i la possibilitat o expectativa que la mateixa “desocupació” potencia, així: buit com a absència potent. Com a tercer i últim, *vague* del llatí *vagus*, en el sentit d'allò “vague”, indefinit, confús, incert, tremolós (Solà-Morales, 1996: 37).

I és que els marges són menystinguts pels qui hi busquen sentit, apreciats pels que s'hi perden habitant-los, perquè no tothom veu la potència en el buit, o la llibertat en l'agitació i viceversa, ja que tot allò que no es pot definir o no es veu clar —que no és estable sinó ambigu, estrany (*queer*), “salvatge”— tant emociona com espanta. I sovint “en fugim” i construïm sentits i ordres, carrers i carreteres, centres i ciutats.

#### Marges marginats (?)

Doncs, marges com allà on es troba tot el que s'escapa o és deixat (com a deixalla), rebutjat (com a rebuig) per les lògiques i exigències del centre. Deixalles per la seva aparent inutilitat no productiva o desgast. Rebuig de tot el que no és beneficiari ni quantitatiu. En conjunt, el que responen a altres dinàmiques i interessos se sent inútil i irracional pel sistema del capital, com passa sovint amb les “disciplines” artístiques i culturals o amb les dimensions de les cures. Per tant, no és casual que aquestes —una vegada dins del sistema— siguin les que es desenvolupen en la precarietat.

<sup>12</sup> Llicència poètica, del anglès *fancy* (luxós, presumptuós, presumit, ostentós, decoratiu).

<sup>13</sup> Relacionant-ho amb Deleuze i Guattari (2004: 256);

Las olas son las vibraciones, los bordes cambiantes que se inscriben como otras tantas abstracciones en el plan de consistencia. Máquina abstracta de las olas. En *Las Olas*, Virginia Woolf, que supo convertir toda su vida y su obra en un paso, un devenir [...].

Encara més, podem relacionar aquests rebuigs aparentment inútils com el que Nuccio Ordine plasma en el seu manifest *La utilidad de lo inútil* (2013), ja que anant més lluny dels sabers que no són valorats o productius pel sistema, Ordine pensa en allò realment “gratuït, innecessari,” el temps perdut o improductiu, com el que més necessitem.

Per tant, pensem en el valor de la ruïna, del que és absurd, del gaudi pel pur gaudi, del fet d'errar, de rondar o mandrejar, del joc... com a espais i temps de llibertat alternatius. Doncs, no es tracta de fer útil o rendible la inutilitat, sinó que la inutilitat pugui continuar essent-ho; inútil.

*Sentit que s'esfuma en la (im)possibilitat de l'inútil.*

Sigui com sigui, terrenys, accions i marges (fora de pla) on se situen els gats en colònies que recorre cartografiant<sup>14</sup> André, i què —en aquest gest deambulant i a través del film (situant-ho en pla)— agrupa, creant un petit puzzle d'elements aparentment disparells, que en conjunt caòtic ens conviden a reflexionar.



Yaël André,  
*Chats errants (Zones temporaires de l'inutilité)*. (2007)  
[fotograma]

XII

<sup>14</sup> Cartografiar com una representació que es diferencia del mapa per fer-se al moment, en moviment i continua actualització. Doncs, no és un procés estàtic sinó un procés viu, actiu, que vol plasmar la vida en el seu estat continu de flux i expansió.

Doncs, cartografia que fan necessàriament els gats, les *dames a chats* —i André filmant-los d'esquitllentes— per a poder alimentar-se, ja sigui amb el que se'ls hi és donat, o bé, rebuscant entre les escombraries —d'amagatotis— als carrerons i racons. I és que s'espavilen com poden (i bé que en són d'espavilats)!

Recerca com la que fa Agnès Varda amb la seva càmera de vídeo per a recol·lectar imatges i construir en conjunt *Los espigadores y la espigadora* (2000), un assaig visual sobre els espigoladors i la recol·lecta, com gestos quotidians d'ajupiment, aprofitament, recuperació i reciclatge en els quals: “[...] no hay vergüenza, hay ajeteo, desasosiego en la búsqueda.” (Varda, 2000: 00.02.53).

I de la mateixa manera, com defensa Mireia Sallarès a l'inici d'una entrevista a *Els matins de TV3* (2019):

- Potser per a començar hauria de dir que a mi la deixalla m'agrada eh, jo sóc d'aquestes que el dia de recollida de mobles m'aturo i sempre reciclo alguna cosa. (- Els contenidors, allò... ?) Per tant, aquesta petita provocació, de l'amor com a deixalla (que de fet és dins una trilogia... que jo anomeno la trilogia dels conceptes deixalla —no només hi ha l'amor, hi ha la veritat, l'amor i el treball—.) Bàsicament, el que... com deia, aquesta petita provocació el que ve a convidar és a pensar en el reciclatge, no?

Reciclatge necessari perquè el cicle no s'aturi i per a poder resignificar i reaprofitar, en la nostra societat que tot vol encetar-ho i tot ho vol, però que “res cuida”.

Deixalles materials però també conceptuals, que paradoxalment són les que més necessitem, i altre cop reapareix allò que dèiem de la inutilitat de l'inútil però com que són ambigües ens costa entendre-les, perquè no porten inscrites unes instruccions d'ús o una definició o enteniment estable. Així, conceptes conflictius, i és que tot conflicte necessita atenció i escolta per a ser resolt, doncs sovint, és més fàcil llençar, perquè implicar-se: gasta i desgasta.



Amb tot, com metaforitza Alicia Kopf (2015: 114, 116, 117) encarnant-se en un cuc que transforma la merda en or, extrapolat al treball de l'artista, del cineasta, de l'escriptor...

Si transformar l'alegria, la bellesa i la seducció en or no costa gaire (el procés alquímic és equivalent a un simple canvi de motlle) la conversió de la merda en or és un procés costós tant per a l'organisme que el duu a terme com, indirectament, per al seu entorn.

★

I vet aquí un gat i vet aquí un gos, aquest conte ja s'ha fos.  
I vet aquí un gos i vet aquí un gat, aquest conte s'ha acabat.

Darrera la porta hi ha un gat, vet aquí el conte acabat.

# *PESTANYES*

# *PESTANYES*

**A** Batre (2020). *WordReference*; *Diccionari d'idiomes en línia*. [en línia] <<https://www.wordreference.com/definicio/batre>> [Consultat el 3 d'abril de 2020].

**B** CAMILLE, Gilbert (20 de juny de 2013). *HOLY MOTORS (to be or not to be)*. [video (fragment del film: CARAX, Leo (2012). *Holy Motors*. França – Alemanya: Les Films du Losange, Wild Bunch, CNC, Pierre Grise Productions, Pandora Film, Théo Films, WDR/Arte, arte France Cinéma, Canal+.)] <<https://www.youtube.com/watch?v=ZSNPNQZ2i8c>> [Consultat el 8 de juliol de 2020].

**C** MUSEO DEL PRADO (2019). *Colección: Sisifo*. [en línia] <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sisifo/56564b06-1c34-474d-97c9-6adea6574c93?searchMeta=sisifo>> [Consultat el 3 de maig de 2020].

**G** Autor anònim [cerebrodepao] (19 d'agost de 2012). *Alan Resnais & Chris Marker – Les Statues Murent Aussi (Statues Also Die)-1953*. [video (fragment del film: RESNAIS, Alan; MARKER, Chris (1953). *Les Statues Murent Aussi*. França: Présence Africaine, Tedié Cinéma)] <<https://www.youtube.com/watch?v=hzFeuiZKHcg>> [Consultat el 26 de juliol de 2020].

**H** MINNESOTA, Raphaël (14 de desembre de 2016). *Souvenir de tournage (1#) avec Agnès Varda*. [video] <<https://www.youtube.com/watch?v=BipyTox7mY>> [Consultat el 18 d'abril de 2020].

**I** MACBA (2020). *Perejaume, Postaler (1984)*. [en línia] <<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/postaler>> [Consultat el 20 d'abril de 2020].+

**M** BASTARD, Pauline (2013). *Morging Glories*. [en línia] <<http://paulinebastard.com/blog/2013/08/04/morning-glories/>> [Consultat l'1 d'abril de 2020].

**N** CAMILLA, Berner (2019). *Transplanting weeds*. [en línia] <<https://www.camillaberner.dk/#/transplantingweeds/>> [Consultat el 20 d'abril de 2020].

**O** INTERNATIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM (2016). *IFFR presents: MBBY 8L3W by NEOZOON*. [video] <[https://www.youtube.com/watch?v=m00S\\_JYorZU](https://www.youtube.com/watch?v=m00S_JYorZU)> [Consultat el 26 de març de 2020].

**S** BESTUÉ, David [david\_bestué] (2020). [perfil d'Instagram] <[https://www.instagram.com/david\\_bestue/](https://www.instagram.com/david_bestue/)> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

**T** REVUELTA, Ainara [a\_rania98] (2020). [perfil d'Instagram] <[https://www.instagram.com/a\\_rania98/](https://www.instagram.com/a_rania98/)> [Consultat el 26 d'agost de 2020].

**U** [Endikou Humen] (14 de novembre de 2017). *Alphaville – Jean Luc Godard – 1965 – Custom Trailer*. [video (tràiler del film: GODARD, Jean Luc (1965). *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*. França – Italia: André Michelin)] <<https://www.youtube.com/watch?v=uzHTHoav6hs>> [Consultat el 15 de juliol de 2020].

**Y** PROVOST, Laure (2020). *A través de: Way back Machine; Internet Archive*. [en línia] <<https://web.archive.org/web/20200201023644/http://www.laureprovost.com/>> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

# enllaços

**D** ROS, Emili; MAZUELA, Ascensión; PARDO, Antonio (1972) *Jota tortosina*. A: *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, ed. Emili Ros. [video d'arxiu] <<https://musicatradicional.eu/piece/22225>> [Consultat el 26 de maig de 2020].

**E** REYKJAVIK, Mar [Mar Rkjvik] (2018). *Videoensayo*. [video] <<https://vimeo.com/254352059>> [Consultat el 4 de juny de 2020].

**F** WAGON, Gwenola (2012). *GLOBODROME*. [video] <<https://d-w.fr/en/projects/globodrome/>> [Consultat el 6 de juny de 2020].

**J** DRUHLE, Louise (2015). *The Chritical Atlas of Internet; Spatial analysis as a tool for socio-political purposes*. [en línia] <<https://louisedruhle.fr/internet-atlas/>> [Consultat el 3 d'abril de 2020].

**K** LUND, Jonas (2012). *What you see is what you get*. [en línia] <<http://whatyouseeiswhatyouget.net/>> [Consultat el 8 d'abril de 2020].

**L** GUITERAS, Ariadna (2017). *Garranyac* (*guió de performance*). [en línia] <<http://www.ariadnaguiteras.com/wp-content/uploads/2015/09/Garranyac.pdf>> [Consultat el 20 d'abril de 2020].

**P** FONTCUBERTA, Joan (s.d). *Pàgina web de l'artista*. [en línia] <<https://www.fontcuberta.com/>> [Consultat el 23 d'abril de 2020].

**Q** JOTA, Ana [anaanaajottajotta] (2020). [perfil d'Instagram] <<https://www.instagram.com/anaanaajottajotta/>> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

**R** PELLO, Fernandez [fernandezpello] (2020). [perfil d'Instagram] <<https://www.instagram.com/fernandezpello/>> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

**V** REVUELTA, Ainara [Ainara R] (2020). *Explorers*. [video] <<https://vimeo.com/421446763>> [Consultat el 5 d'agost de 2020].

**W** MERRIAN-WEBSTER (2020). *Word of the day: evergreen*. [en línia] <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/evergreen>> [Consultat el 5 de juny de 2020].

**X** ROCA, Anna (25 d'agost de 2010). *Ball de diables de Falsset a Riudecols*. [video] <<https://www.youtube.com/watch?v=2wutX5vsUBk&t=164s>> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

**Z** TANTI, Edu (2013). *Satantango; Baile en el bar - Tarr*. [video (fragment del film: TARR, Béla (1994). *Sátántangó*. Hongria - Suïssa - Alemanya: György Fehér, Joachim von Vietinghoff, Ruth Waldburger.)] <<https://www.youtube.com/watch?v=W5wtaMQYJGY>> [Consultat el 15 d'abril de 2020].

“Refer-me Instagram”

Com diu Joan Mikel Euba (2014), jo també parlaré *del que no vull parlar*, per a després parlar del que m'interessa, que com podeu imaginar, és *del que vull parlar*.

Així és que recordo el jo de 14 anys i em poso a la pell d'aquella època, als voltants del 2012, cursant tercer de secundària; en plena adolescència<sup>1</sup>. En un moment vivencial de dubte i cerca identitària, a mig camí entre qui ets i qui vols ser. Moment “d’impàs<sup>2</sup> crucial” en el qual necessites eines d’on aferrar-te per a poder “traspassar”, per a poder constituir-te auto poèticament i així “esdevenir subjecte”, inserint-te i participant en el teixit social; conformant la teva identitat.

En una cerca d'eines què, però, s'acaba de seguida, ja que estan sempre disponibles (!), sempre a disposició pel sistema de producció capitalista, doncs, aquest funciona i s'alimenta d'aquestes subjectivacions. Així mateix ho explica Félix Guattari (1996: 41) designant a aquest sistema com a Capitalisme Mundial Integrat (CMI), com aquell poder que troba la força productiva i d'instrumentalització en la subjectivació. Subjectivació que opera com a matèria primera de tota i qualsevol producció, per mitjà de les forces: del disseny, la creació i l'acció, com a fonts d'extracció de la plusvàlua (simbòlica i estètica) que substitueixen a la força mecànica del treball (Guattari, Rolnik, 2006: 42).

Tanmateix, aquesta s'impulsa i es reforça gràcies a les facilitats contextuais que aporten les noves Tecnologies de la Comunicació i de la Informació (TIC), així com —filant més prim— les xarxes socials, o —encara més prim pel jo de 14 anys— l'Instagram.

<sup>1</sup> Entenem aquí l'adolescència com una franja d'edat “d'invenió moderna o constructe sociocultural”. Com un estat “especial” que assimila i reproduceix dinàmiques i estructures de poder del sistema capitalista neoliberal.

<sup>2</sup> Mot provinent del francès *impasse*, com un cul-de-sac o situació aturada de la qual, un no en pot sortir.



Avui 22 d'abril del 2020 em trobo a casa —escrivint, avançant— com els últims 39 dies. Penso en refer-me Instagram, ja que fa anys en vaig tenir un, com tants que me'l vaig esborrar. I ara, sense haver pogut acabar la carrera “com cal” i amb perspectives d'un futur incert, sento la necessitat de conservar vincles com a nodes i lligams amb el context que jo he triat, però què, en aquests moments, se sent lluny i irreplicable en la seva fisicitat.

I és que com ens indica Boris Groys (2014-2015: 24,32) el subjecte contemporani té una nova obligació: la de l'auto disseny, que implica la presentació estètica com a disseny ètic, ja que l'aparença com a judici s'ha tornat completament polític, i al seu temps: el disseny s'ha tornat total. De la mateixa manera, el treball sobre l'estètica ja no és cosa dels artistes, ni una necessitat exclusiva dels adolescents, sinó tasca de tots com a habitants socials i individualitzats de l'era contemporània, inserida en els mitjans audiovisuals (2014-2015: 17).

Todo lo que se  
y juego, gener  
de que es volu  
provocando desp  
del deseo. (Zafra

Així és que hem de dissenyar la nostra pròpia imatge o superfície —“el nostre doble”— per explicar-nos en una passada ràpida i sense paraules, com una mena de resum en cinc minuts de qui ets, i com vols ser entès pels altres. Doncs, complint la mateixa funció que la portada d'un llibre o el bon títol d'aquest; l'estètica funciona com l'actitud de l'espectador, com a allò que espera ser vist i apreciat per la seva imatge (2014-2015: 10).

Doncs, amb 14 anys —com qui ensopega i s'agafa a la primera mà que troba— vaig aferrar-me d'on vaig poder per a *decidir qui volia ser*, i com el fet de ficar-me colònia vaig obrir-me un perfil d'Instagram, ja que: -pot ser un joc divertit!

I ara penso que, de fet, d'alguna manera aquestes dues “estratègies estètiques” funcionaven per igual, creant un *surrounding* que m'acompanyava i em feia costat, atès que: com qui porta perfum sap que en porta i la gent en sentir-te sap que te'n poses, però igualment sempre guarda un cert nivell d'invisibilitat, innocència i presumptuositat.

vuelve opcional  
ra la sensación  
ntario primero,  
pués la ansiedad  
, 2016: 135, 136)

Fa poc parlava amb un dels professors que vaig tenir durant aquella època. Conversàvem sobre “la natura” i com aquesta ha esdevingut superfície, ja que: “avui en dia parlar de natura implica parlar de paisatge, que al seu temps acaba esdevenint postal”.

I m'ho imagino mentalment i m'apareix el [\*Postaler\*](#) (1984) de Perejaume, reflectint i mostrant-se, al seu voltant.

Superfície sense la qual és difícil *se debrouiller*<sup>3</sup> tant en el context social més pròxim com en l'esfera virtual, ja que —com ens n'alerta Guattari (1996: 19)— la *subjectivació capitalista* equival a la “producción de existencia humana”. Per aquest motiu, sembla que, d'alguna manera, “qui” no entra en la cadena de producció i visualitat sistèmica “no existeix”, ja que “veure i ser vist” en el món connectat, es converteix en un gran poder visibilitzador.

Tanmateix, penso que situar-nos en els mitjans visuals esdevé quasi una necessitat de transcendència. Transcendència difícilment transcendent, en la caducitat prematura de la visualitat contemporània.

Visualitat que actuant en el virtual<sup>4</sup> —com a terme preponderant i indiscernible de la nostra actualitat— transforma i altera la percepció de l'espai i la temporalitat del físic, per un *altre* amb un ritme i límits tant particulars com plurals (oberts en possibilitats).

I és que vivim en la virtualitat endarrere de les pantalles, ja no com un doble del real sinó com a l'articulació d'aquest.

<sup>3</sup> Mot francès equivalent a “arreglar-se-les” o espavilar-se, però incloent la imatge virtual de desenredar, significant alhora: posar en ordre o aclarir, desxifrar allò obscur o intel·ligible.

<sup>4</sup> L'ús i concepció del terme virtual és en l'actualitat una actualització i apropiació de l'antic terme a les noves necessitats. Així és que virtual, prové del llatí *virtus* (virtut), que al·ludeix a la força, voluntat o potencialitat intrínseca que te alguna cosa per a realitzar un treball, un moviment, un efecte... encara que aquest no es dugui a terme. Altrament, allò virtual s'associa al que existeix de forma “aparent”, com a doble del real. Tanmateix, pot ser equivalent o sinònim de: latent, condicional, probable, possible, imaginari, suposat, implícit, tàcit, intrínsec...

Des que vaig esborrar-me el perfil, m'he passat uns quants anys "sense existir" (o almenys durant un temps). Ho vaig fer en adonar-me d'entrevist la trama que em suposava ser una adolescent amb Instagram en un territori tan concret, tan petit, tan tancat. I alhora, per la impossibilitat d'escollir quina era la imatge que em podia definir millor, en un moment en el qual semblava que —tampoc— res del que tenia al meu voltant ho hagués escollit, o fos la meva elecció.

I sí, és cert que m'he perdut moltes coses i en d'altres no m'han pogut tenir en compte. Ara bé, també m'he adonat que la gent t'abraça més quan et troba, perquè el temps es fa més llarg quan no veus passar en imatges la vida dels altres o els esdeveniments que marquen el seu propi esdevenir. Sembla que —en el record— t'aturis en el temps, però aquesta pausa es trenca quan et tornes a veure, i, efectivament, aquest no s'ha aturat, ha passat i t'has fet gran; hem canviat.

I m'agrada aquesta sensació i que m'abracin. Perquè sí, feia quatre anys que no ens veiem.

J Encara més, real semi virtual configurat pel sistema en xarxa d'Internet ([Interconnected Networks](#)), com la gran finestra oberta al món —“plural, universal i hiperconnectada”— que permet i procura l'entrada, traspàs i circulació constant d'informació i continguts, en un flux codificat i continu.

Doncs, flux en xarxa que esdevenint en densitat es condensa i emmagatzema en núvol. Núvol —definit per l'Institut d'Estudis Catalans (2007, m.1 *1*, *núvol*)— com a “Agregat de diminutes gotes d'aigua o cristalls de glaç formats per la condensació o la sublimació del vapor d'aigua contingut en l'atmosfera [...]” que en la seva condició “flotant” i “sobre terrestre” —a l'aire— se sent lluny i s'entén parcialment omnipresent i incorpori.

D'endemés, núvol (2007, m.1 *1*, *núvol*) que: “[...] a causa de la difusió de la llum apareix generalment com una massa blanquinosa.”. De manera que —per a nosaltres— es converteix en una massa semi opaca o grisalla, que no té una forma definida sinó que es troba en mutació.

(Grisalla com la que ens apareix al projecte de Jonas Lund

*What you see is what you get* ([WYSIWYG](#)) (2012).)

K

Quan era petita pensava que els núvols es podien menjar, i m'imaginava recollint-los i guardant-los en potets, traient el cap per la finestra mentre els avions els travessaven. Els volia emmagatzemar per a un cop sent a terra reprendre'ls i provar-los en combinacions d'espècies, per a veure quin gust podien tenir entremesclats.

Quan vaig ser més gran, però, vaig descobrir que els núvols no ens els podem menjar o que d'alguna manera (encara que sovint els obviem); ens els mengem sempre.

I així —en aquesta indefinició borrosa— la seva percepció espacial es tradueix a una extensió aparentment il·limitada, ja que la pensem *sense límits*.

Imatge o sensació reforçada per la quantitat de continguts disponibles i la possibilitat de producció i d'emmagatzematge d'aquests, atès que: com que tots hem esdevingut productors, els continguts es dupliquen, tripliquen, quadrupliquen... infinitament, i així ens sembla que mai s'acabin.

I és que d'alguna manera mai s'acaben, perquè la proporció de continguts generada es desescala amb la proporció temporal i espacial de les nostres vides.

( I aquesta sensació d'impossibilitat  
núvols) per la infinitud de possibilitats  
però alhora ens crea ansietat



Aquests dies estem fent neteja d'armaris, perquè com diu ma mare: com més espai tens, més trastos acumules. I apareixen coses que fa anys —per una voluntat alienada— havien desistit a ser, i ni me'n recordava que existien.

Penso, que les coses un cop emmagatzemades es poden oblidar, no cal pensar-les perquè ja hi són, i aquest fet em dóna una certa tranquil·litat desentesa.

I remenant, he trobat unes orelletes de corder fetes amb filferro i cotó fluix, d'aquell hivern del 2016.

de digestió (del líquid precipitat pels  
insondables en una vida, és potencial,  
estat, bloqueja i paralitza. )

Constant producció pel mateix flux en el qual circula, ja que l’entendem —com es defineix a l’Institut d’Estudis Catalans (2007, m.1, *flux*)— com al “Moviment incessant d’allò que es mou en una direcció concreta”, extrapolat i extrapolable (en el seu sentit més ampli) a qualsevol dimensió de la realitat contemporània, que en aquesta materialitat el seu espai és el del pas, i el seu temps: el de l’instant perpetu.

Ara bé, no tenim gaire clara quina és aquesta direcció, ja que semblen no saber quin és aquest suposat “rumb precís” més enllà del de la mateixa circulació errant, com el de l’estat en vida en el pas del temps. Com el fluir d’un riu en la filtració de la pluja, que arribada al mar es condensa en núvol i torna a precipitar. Com el cicle hidrològic que es repeteix i regenera en un viatge imparabile; com l’aigua en Tarkovsky.

Los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”; “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”; a diferencia de los sólidos no es posible detenerlos fácilmente -sortean algunos obstáculos, disuelven otros o se filtran a través de ellos, empapándolos-. (Bauman, 2003: 8)

I aquesta circulació ens fa viure i compartir, compartir i viure.



XIII



XIV



XV

Francis Alÿs,  
*Lupita song*. (1998)  
 animació en bucle; llapis sobre paper  
 [fotogrames]

Així, circulació circumdant —tant física com virtual— en la que tot i tots ens trobem immersos, en la qual l'acte de contemplar també funciona avui com un gest repetitiu i en moviment, com a *loop* (Groys, 2014-2015: 98), ja que ([zim - zam](#)): llisquem els dits sobre les pantalles i van mostrant-se i desapareixent continguts mentre caminem deambulant pels carrers, cap a casa o cap al metro. <sup>L</sup>

D'aquesta manera, sovint: “La comunicación visual se realiza hoy como contagio, desahogo o reflejo. Le falta toda reflexión estética. Su estetización es, en definitiva, anestésica.” (Han, 2013: 21).

( Ulls que piquen

Anestèsica quan esdevé en transparència opaca o en silenci ple, com allò que sembla sincer però no es deixa afectar;

en superfície,

que s'allisa i es poleix —encara més i més— per a convertir-se en un igual homogeneïtzat i operacional (en disposició útil i transparent) eliminant així; els marges, els altres, la penombra i la foscor, allò ocult i misteriós, que no té nom i no pot ser dit, *fantasmagòric*<sup>5</sup> i persistent. Transparència que elimina la nit i en fa de tot dia; 24/7<sup>6</sup>.

Altrament, allisat com a reducció per a arribar al pla, en el qual tot el que el conforma esdevé residu mínim, resum, sinopsis per a poder sobreviure als canvis incessants del corrent, atès que: “La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad”.” (Bauman, 2003: 8) perquè com més ràpida és la comunicació —el moviment— menys pes carrega i per consegüent, amb més velocitat es pot efectuar.

<sup>5</sup> Fent referència al que Agamben (2010) reflexiona sobre l'*Atlas Mnemosyne* d'Aby Warburg, com: “el fantasma com el gest que resta”, allò inaudible.

<sup>6</sup> Fent referència a Jonathan Crary en el seu llibre *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep* (2013), ja que, d'alguna manera, eliminar el dormir implica eliminar la nit; com un temps altern de misteri i foscor que carrega implícit el somni i la fantasia, on s'hi troben els *altres* en possibilitat i obertura.

mig borrosos )

I també aquets dies, per descansar la vista i els ulls (que allunyats de la pantalla continuen veient-hi en píxels): faig hort.

M

Hort que podria ser com el de Pauline Bastard, [Morning Glories](#) (2013) o [Transplanting Weeds](#) (2010) de Camilla Berner, però simplement és hort; un hort convencional que aplega i replega els *sentits*.

N

Amb tot, condició que provoca un canvi de paradigma ja avui molt assumit, traduïnt el “poc i profund” pel “molt i en superfície”, atès que al qual se li atorga més importància és a l’acceleració i a l’abundància, ja que és en la quantitat i el desplaçament on es troba la força de producció.

Así, la transparen  
un vacío de sentid  
información y la  
de un horror vacu

Així, l’Instagram ens permet mostrar-nos en imatge (o no fer-ho) des de la nostra *sinceritat*; en el fet de compartir l’extraordinari o la banalitat del quotidià (en els seus gestos *com-p/a/r/t/i/t/s*).

ncia va unida a  
lo. La masa de la  
comunicación brota  
i. (Han, 2013: 20)

Era febrer. La tarda abans de sortir de festa disfressades de xais, vam decidir amb l'Helena i la Júlia fer un *challenge* que corria per les xarxes per a així poder-lo penjar als nostres respectius perfils, responent, alhora, a les nominacions que havíem rebut cadascuna.

Recordo vagament quin era el propòsit d'aquella acció, però sé que l'important no era el que diguéssim o com sortís el nostre vídeo, sinó reproduir un mateix repte (amb una estructura i to similar) com un acte d'aparició i repetició d'un marc. Com si —d'alguna manera— “reproduir” ens fes ser presents en el nostre context més pròxim —però també, en el més llunyà— per a sentir-nos en comunitat des del fragment i dir la nostra, encara que acabés sent una dita general (sentida pròpia).

Amb tot, un cúmul que en multiplicitat pot acabar conformant-se com la circulació en xarxa de repeticions de clixés estètics, atès que en la celeritat actua la inèrcia, la qual generalment només tolera idees preconcebudes, és a dir, aquelles que “ja eren en nosaltres” o que tenim integrades com a bones, implícites o naturals (Zafra, 2017: 90). Repeticions que configuren i despleguen un imaginari visual que sosté un univers infinit d’imatges que semblen o podrien ser les mateixes, com ho mostra la peça audiovisual [MY BBY 8L3W](#) (2014) del col·lectiu NEOZOON, o els mosaics i acumulacions d’imatges de [Joan Fontcuberta](#).

D’aquesta manera, sentint-nos centrals com a productors, obviem el protagonisme del dispositiu com a: divulgador, controlador i codificador de la nostra producció. Doncs, Internet (o Instagram) volent encabir (paradoxalment) la universalitat com a diferència i singularitat de les subjectivitats individuals, el que acaba fent és neutralitzar-les, suprimint o tapant tot allò que s’escapa de les dinàmiques, imaginaris i subjectivacions que segueixen les lògiques del sistema, o són productives per aquest.

Per consegüent — com pensa Groys (2016: 185)— Internet sí que crea una imatge universal, però no pels seus continguts o informacions específiques (com a una idea o un projecte de compromís global) sinó pel fet que el flux de signes agafa una forma determinada i no una altra, en un moment particular del temps.



Ara, penso en el que explicava abans (de l'emmagatzemar), i crec que una altra cosa ben diferent és la recol·lecta com a arxiu, el cúmul de guardar i homogeneïtzar en la diferència perquè es creïn conflictes i relacions; vincles en fragments.

I d'alguna manera, també crec que és així com vull que sigui el meu nou Instagram; un arxiu, un fantasmorph del que s'escapa del meu TFG (que és més i menys que això; amb tot, i alhora).

( Arribats a aquest punt, havent dit tot *el que*

“Refer-me Instagram”, doncs, acaba sent una excusa per a reflexionar i tenir en compte tot l’esbossat anteriorment, com a “crítica actual” a la visualitat, però no per a desentendre’m d’aquesta, sinó per a “entrar en escena” indagar i investigar; per a formar-ne part i descobrir les seves potencialitats a partir d’aquí, del tenir-ho en compte i buscar-ne, així: usos *altres* que no es limitin a les seves funcions, intencions o lògiques primàries. I és que potser, el que m’interessa és el *hackeix*, o profanació del dispositiu.

Alhora, comparteixo el que pensa Zafra (2017: 93), que a l’ús d’Internet sovint li falta un pensament pausat i creatiu, també en el sentit no productiu, encara que puc dir que —al seu temps— hi és cada vegada més present.

Q I veig els perfils d’Instagram de l’[Anna Jotta](#) (en la hiperproducció), del [Fernandez Pello](#) (en la interrelació) o del [David Bestué](#) (en la reiteració) i més enllà de voler ser imatge o presentar-se com a superfície, proposen una reflexió en la seva aparent banalitat; i és genial.

R

S

I avui penso que sempre som en flux, que no és negatiu sinó fantàstic. I que potser, la qüestió es troba més aviat en el ritme i no tant en la corrent.

*no volia dir*, puc parlar *del que volia parlar*. )

En fi, el que volia dir és que m'he [“Refet Instagram”](#).

*T*

Google | rondal | lembra | deamb | In the | gCòmic | gen cat | Optim | matei | d=w.fr | Globo | drom

← → ↻ google.com/search?q=traductor&rlz=1C1CHBF\_caAD813ES814&oq=traductor&aqs=chrome.0.69i59j

Tot Imatges Vídeos Llibres Maps Més Configuració

Aproximadament 80.000.000 resultats (0,33 segons)

Anglès ↔ Català

"How do we explore this digital box of fragments that pastes together disjunctive arrays of images and sets of data into a seemingly continuous display?"  
(Boyer, 1996: 9).

×

"Com explorem aquesta caixa digital de fragments que enganxa les matrius disjuntives d'imatges conjunts de dades en una pantalla aparentment contínua?"  
(Boyer, 1996: 9).

Obre a Traductor de Google



Eines

i

ts



CAT

10:57

7/7/2020



marge

X  
e  
n  
S  
p  
a  
i

racionalització del pensament

Occidental

individu  
individual

ciutat

centre

passaport  
nacionalitat

nació

frontera

viatge

“HUMANS ARE NOMADIC ANIMALS; AND OUR MIGRATIONS LEAD TO PRODUCTIVE MIXES OF DIFFERENT SITUATIONS AND TRADITIONS, WHICH OFTEN FIND EXPRESSION IN SUBSEQUENT PERIODS OF RAPID DEVELOPMENT. The SECOND TRAIT THAT HAS INFLUENCED THE DEVELOPMENT OF CIVILIZATION IS THE CULTURALLY ACQUIRED ABILITY TO COLLECT AND STORE KNOWLEDGE AND EXPERIENCE AND TO PASS THESE ON TO OTHERS. This ABILITY CAN ALSO LEAD TO PERIODS WHERE QUALITATIVE DEVELOPMENTS ARE EXTREMELY CONCENTRATED: THESE COULD NOT POSSIBLY BE ACHIEVED VIA THE MECHANISMS OF BIOLOGICAL EVOLUTION.”. (Zielinsky, 2006: 7)

pas

passadís

“LES MOTS SONT COMPOSÉS DE LETTRES. ILS SONT CLASSÉS DANS DES DICTIONNAIRES PAR **ORDRE ALPHABÉTIQUE**. LES DICTIONNAIRES SONT DES **LIVRES**. ON LES TROUVE DANS DES MAISONS SPÉCIALISÉES, APPELÉES LIBRAIRIES. LESQUELLES SE TROUVENT ORDINAIREMENT DANS LES VILLES. UNE VILLE EST UN AGGLOMÉRAT DE CUBES, ETC.”. (André, 2007)

llibre

uniforme i repetible

autor

operativitat

exportació

comerç modern

sistema de preus

importació

“**THE COMPUTER WAS INVENTED TO BE IN CHARGE OF CALCULATIONS THE HUMAN BRAIN COULD NOT DO, AS A CALCULATION MACHINE, BUT IT WAS ALSO CREATED IN THE MODEL OF THE BOOK SO THERE IS A PERSONAL, SUBJECTIVE ASPECT.**”. (Henrot, 2014)

oper

“LUNDI DES PATATES, MARDI DES PATATES, MERCREDI DES PATATES AUSSI. JEUDI DES PATATES, VENDREDI DES PATATES, SAMEDI DES PATATES AUSSI. DIMANCHE... GRATIN DE POMMES DE TERRE!”. (Varda, 2000: 00.09.08)

cicle

roda

avenç

“CON LA TRADUCCIÓN DE LA INFORMACIÓN EN FORMA IMPRESA, **LA RUEDA** Y LAS CARRETERAS VOLVIERON A LAS ANDADAS DESPUÉS DE UNA PARADA DE MIL AÑOS. EN INGLATERRA, **LAS PRESIONES DE LA IMPRENTA** HICIERON APARECER LAS CARRETERAS PAVIMENTADAS EN EL SIGLO XVIII, CON TODAS LAS REORGANIZACIONES DEMOGRÁFICAS E INDUSTRIALES QUE SUPONÍAN. **LA IMPRENTA, O ESCRITURA MECÁNICA, INTRODUJO UNA SEPARACIÓN Y UNA EXTENSIÓN DE LAS FUNCIONES HUMANAS** INCONCEBIBLE INCLUSO EN LOS TIEMPOS DE ROMA. ***ERA DEL TODO NATURAL***, PUES, QUE LAS MUY INCREMENTADAS VELOCIDADES DE LA RUEDA, TANTO EN LA CARRETERA COMO EN LAS FÁBRICAS, ESTUVIESEN RELACIONADAS CON EL ALFABETO QUE OTRORA DESEMPEÑÓ PARECIDO PAPEL DE ACELERACIÓN Y ESPECIALIZACIÓN DEL MUNDO ANTIGUO. **LA VELOCIDAD SIEMPRE OPERA**, AL MENOS EN SU ALCANCE MÁS INFERIOR DE ORDEN MECÁNICO, PARA SEPARAR, EXTENDER Y AMPLIFICAR LAS FUNCIONES DEL CUERPO. INCLUSO EL SABER ESPECIALIZADO DE LA EDUCACIÓN SUPERIOR PROVIENE DE LA IGNORANCIA DE LAS INTERRELACIONES, YA QUE TAN COMPLEJOS CONOCIMIENTOS FRENARÍAN EL LOGRO DE LA CONDICIÓN DE EXPERTO.”. (McLuhan, 1996: 118)



14/07/2020

tic tac

tictac

global

capitalisme

α

cap









*Amb*  
*Naturalitat*

“[...] nature is the repository of all orders. Whether it is also the inspiration for them all is an open question but is in any case so rich in possibilities that it has this far outstripped human inventiveness. We after all, only on species among millions, and for evidence of sheer baroque variety, natural history beggar’s cultural anthropology. [...] Nature displays so many kinds of order that is a beckoning resource with which to initiate any particular one imagined by humans. [...] nature functions as justification as well as simple representation.”

Daston (2019: 57)



*Explorers* (2020)  
vídeo-reciclatge  
46s

v

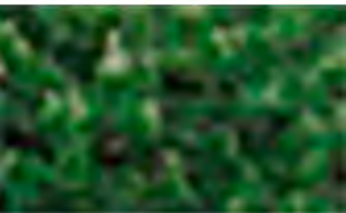
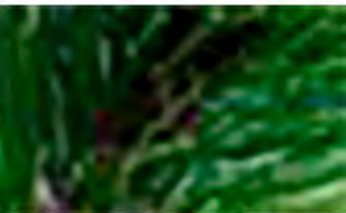
W

WELLES



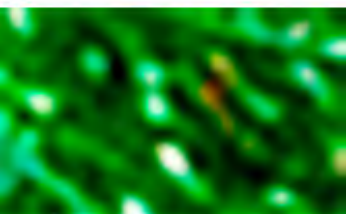


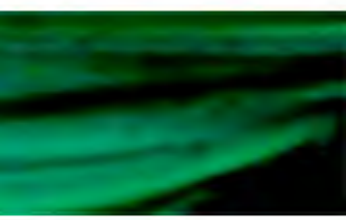




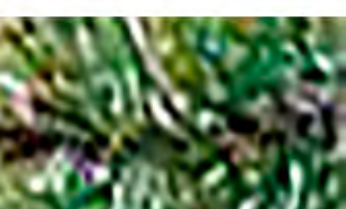
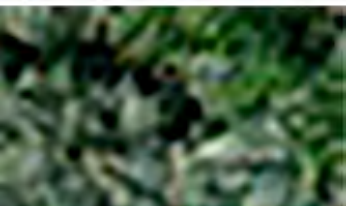
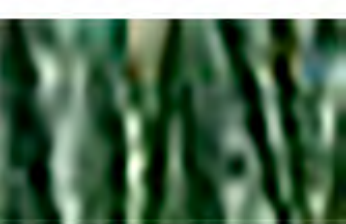






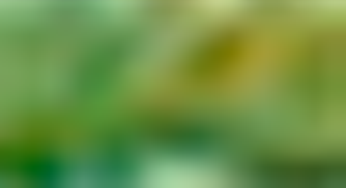
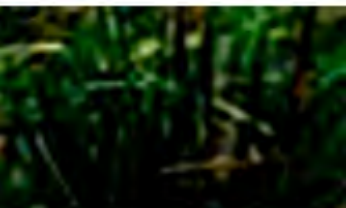






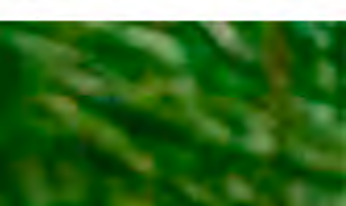
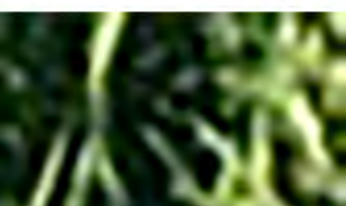
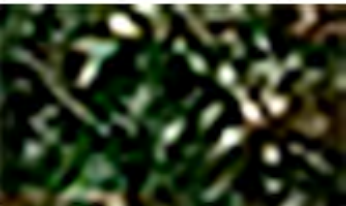


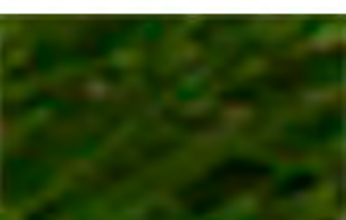


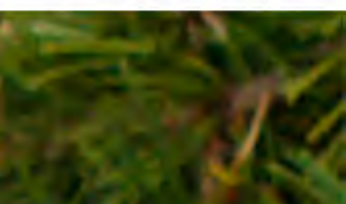














Sostiene que las palabras griegas sí que dicen algo sobre la naturaleza de las cosas. Por ejemplo, la palabra para "verdad", *aletheia*, se descompone en *theia*, que significa "divino", y *ale*, que significa "vagar". La verdad, parece ser, es un "vagar divino".

Pym (2012: 117)

Las ideas provienen de la experiencia. Pero una historia no es un reflejo de lo sucedido. La ficción es la experiencia traducida, transformada y transfigurada por la imaginación. La verdad incluye los hechos, pero no es coextensiva con ellos. La verdad en el arte no es imitación, sino reencarnación.

K. Le Guin (2020: 253)

**B** *I* U *ab*  

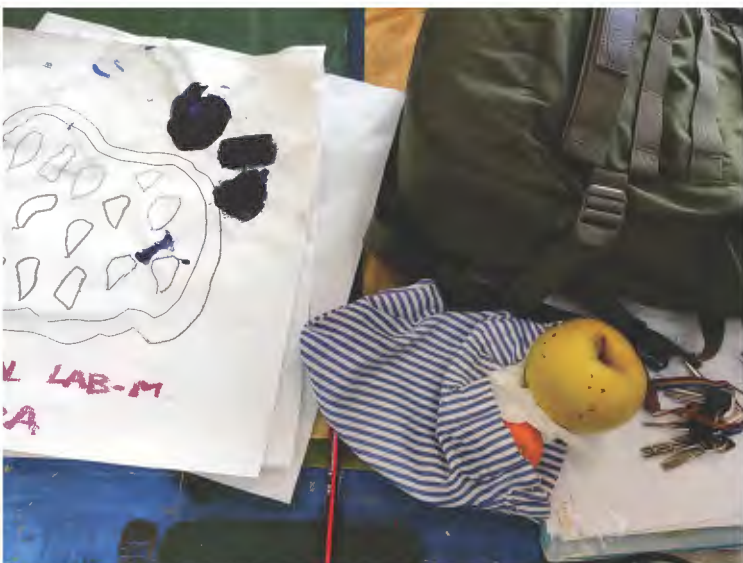
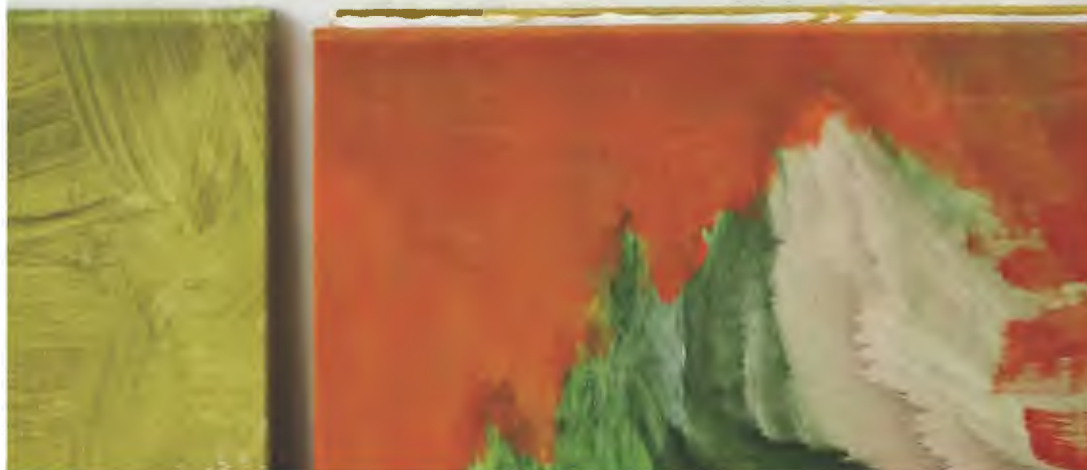


Imagen que contiene edificio, naranja, grafiti, sucio

Descripción generada automáticamente





*TOT ÉS  
QÜESTIÓ  
DE TEMPS*





Ingmar Bergman, XX  
*Maduixes salvatges (Smultronstället)*. (1957)  
 [fotograma]

- Franc  
 Perc  
 relo  
 Yo l



ois es curioso, le gusta rebuscar.  
 o aquella noche nada le gustaba, vio un  
 j sin agujas. No le gustó.  
 o recogí y me lo llevé a casa.

(Varda, 2000: 01.09.34)



Agnès Varda,  
*Les glaneurs et la glaneuse*. (2000)  
 [fotograma]

# EL TEMPS COM A FESTA

Sigo creyendo que este mundo no tiene un sentido superior. Pero sé que algo en él tiene sentido y es el hombre, porque es el único ser que exige tener uno.

Albert Camus (1995: 22)

X

Pam, para pam, para-para-para pam, para-pam para-pam para-pam, [foc!](#)

I potser ens trobem de manera contínua dotant de sentits el nostre món (?). Sentits que no són fora sinó dins nostre per a ajudar-nos —com diria Blumenberg<sup>1</sup>— a digerir l'absolutisme de la realitat.

RE TOMBEN ELS SONS PER TOTA LA SALA MENTRE  
ELS LLUMS ESTROBOSCÒPICS PARPELLEGEN ALS  
ULLS I EL COR BATEGA AL RITME QUE ENXAMPA.

I penso en la festa com a moment excepcional i espontani, en la seva condició crua, sense finalitat ni pretensió, que no es pensa i se sent lliure. Que no espera res més que el seu transcórrer, que no està escrit sinó que “ja esdevindrà”. Que com que no té res en què basar-se per a ser; simplement és: de moltes maneres i totes alhora, juntes i en conjunt, en el fragment i l'atzar. En l'imprevisible fortuït que s'obre al: ...*potser?* Que com en l'acció lúdica<sup>2</sup> no és producte ni raó, no és útil ni transcendent; és joc.

Com la festa que succeeix i què en aquest avenç de les agulles del rellotge no mires l'hora perquè no et cal, perquè ara hi ets dins, vivint-la, en el seu present més absolut. I ja te n'adonaràs quan s'hagi acabat. Però quan passi ja haurà estat, i més enllà dels cossos cansats de ballar o d'una lleugera ressaca i un subtil record borrós, no te'n queda res més, d'aquell temps; boig i deslliurat.

<sup>1</sup> Explicat per Josef Wetz dins de *Hans Blumenberg; La modernidad y sus metáforas* (1996).

<sup>2</sup> Fent referència als estudis realitzats per Johan Huizinga a *Homo Ludens*. (1954).

I és que com diria Clément Rosset (1978: 37), és en el temps de festa que la realitat es presenta en ella mateixa, sense trampes ni dobles —idiota— sense color de significació, sense efecte de *lointain*. Així, la festa es topa amb el tràgic; abandonant il·lusions transcendents i situant-se en l'abisme del sentit, en el fútil, en la percepció fugaç del *caos* del nostre cosmos que ens fa veure el real i l'existència com un atzar simple i incongruent.

[...] los amamos [a esos danzantes] porque tienen, en el momento de su danza, la aguda revelación, mucho más aguda que en los otros momentos de su existencia, de que son efímeros y mortales, de que sus padres están muertos, de que ellos mismos van a envejecer, de que probablemente la amiga con la que en ese momento danzan mañana perecerá en un accidente. Nuestra fiesta es la revelación sutil de lo trágico: es el velo de la felicidad que se desgarrar... ¡y es por eso que estamos tan gozosos! (Rosset, 2010: 72)

I en aquest absurd ens trobem amb la fruïció compartida de la festivitat, amb Dionís desinhibit pel propici del vi o amb Rosset que en mig d'una entrevista enceta un whisky, perquè ho hem de celebrar; que estem vius i que ens morim.

Així mateix, el carter encarnat per Jacques Tati d'un *Jour de fête* (1949) viu acomplint la seva tasca amb lleugeresa i *joie* mentre al seu voltant la vila es prepara —inundada de sons— per a muntar l'*extra-ordinari*.

I és que ens agraden les festes. I moltes les esperem i venen cícliques, com a estats d'excepció del quotidià de llicència desenfrenada. Com el temps que eximeix la rutina i amb ella les seves obligacions, la moral, la normalitat i les jerarquies: tan socials, com jurídiques (Agamben, 2014: 132). Doncs, les esperem pel que són; celebracions de l'informe, festes de l'anomalia, del transvestiment, de la disfressa, de la disbauxa, de la desinhibició, del disbarat, de l'efervescència... L'adveniment de l'insòlit pel pur gai de ser en festa i no pensar, sinó celebrar, cridar, ballar i fer soroll.

de la desinhibició, del disbarat, de l'efervescència... L'adveniment de l'insòlit pel pur  
gai de ser en festa i no pensar, sinó celebrar, cridar, ballar i **fer soroll**.

- *Quin xivarri!*<sup>3</sup>

*Quin terrabastall!* -

I és que com diu Csaba Toth (2015: 28): “[...] Noise speaks to and through our imaginary register of auditory, visual, haptic perceptions, and fantasy creating a chaos of sensations and feelings.”, per a dir l’indescriptible. Un *caos* que Niedich (2015: 5-8) creu imprescindible com a instrument polític de la resistència i l’emancipació, ja que és a través del soroll i la improvisació —diu— que sorgeix la diferència com a un *altre* possible i contingent. Diferència necessària en l’era del Capitalisme Cognitiu que regula, globalitza i estandarditza tots els coneixements i les experiències, per a tenir-les sota control. Diferència que, possibilita doncs, irrompre en el control homogeneïtzador del *neuro-poder*, com a estímuls anàrquics —i no visuals/visibles— que permeten al cervell percebre una variació desregulada —escapar-se— per a obrir-se així en potència.

Y Obrir-se, com quan obro la pàgina web de Laure Prouvost i em saluda amb un arxiu de so [\*\[A entrance final final\]\*](#):

- BaTraPritx - bAtraPatX !

I aquest so; actua com el soroll de la maquinària pesant i del poderós *power on* d’un Macintosh, com a actes que posen de manifest una materialitat i pertorben el seu significat, ja que fan demanar-nos: “què significa aquest soroll?” (Toth, 2015: 32-33). I és en aquesta pregunta que el domini del simbòlic entra en crisi i es trenca, fent aparèixer el gaudi com allò que no serveix per a cap propòsit. Així que:

- bAtRApRITX - BaTRApATx !

The kind of jouissance Noise generates has the effect of displacement and lets the subject open up to the possibility of change. (Toth, 2015: 34)

<sup>3</sup> El mot xivarri es frega amb *charivari*, una celebració o festa periòdica medieval i moderna que exposa Agamben (2014: 134-136) per a explicar la regulació que aporta l’anomalia de la festa contraposada amb la rutina. Altrament, el mot *charivari* prové del grec antic *καρηβάρια* / (*karêbaria*) que significa « pesantor de cap », « mal de cap ». Així és que les festes tipus *charivari* es caracteritzen per a ser sorolloses, ja que un dels seus propòsits principals és el de fer soroll i estrèpits amb tota mena d’instruments.

Un canvi (confós) entès com a *clinamen*, com aquell que a través de la inclinació espontània de la normalitat altera la cadena i les relacions entre causa i efecte, fent-les ballar. Així, gràcies al seu poder creatiu permet una desviació que propicia l'alteritat, l'alteració, l'*alternatiu*. D'endemés, aquest esdevé i s'entén en el temps del *Kairos* que és el temps que acull la festa o al qual s'aproxima, com a temps de l'oportunitat i del moment auspici.

Altrament, desviament de la festa en la *con-fusió*. En l'ofegament de la individualitat que es dissol formant-se en un conjunt potencial d'acumulació d'energia, com a poder col·lectiu de *re-creació*.

Z

BANY DE CAOS,  
UDOLS EFÍMERS.

ELS LLUMS S'ACLUQUEN,  
S'ENCÉN EL DIA.

“ Y por el tierno sonido de un acordeón, las arañas de la taberna lanzaron su último ataque. Tejieron sus telarañas encima de las copas, vasos, ceniceros, alrededor de las patas de las mesas y sillas. Entonces, los ataron con hilos secretos, de modo tal que desde sus ocultos rincones pudieran notar cada pequeño movimiento, mientras la tela perfecta, casi invisible, no fuera dañada. Tejieron una telaraña sobre el rostro de los durmientes, sus pies, sus manos. Luego volvieron rápido a sus escondites, esperando mover un etéreo hilo y empezarlo todo otra vez. (Tarr, 1994: 02.04.07) ”

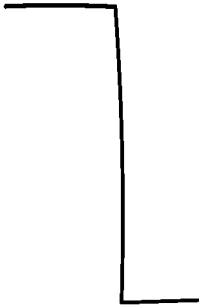
I així és que després de la festa, però, no tot són lleugeres ressaques, ja que hi ha qui es queda en una condició semi abismal com el borratxo<sup>4</sup>, que en l'estat d'embriaguesa no sap tornar a *casa* i no hi tornarà.

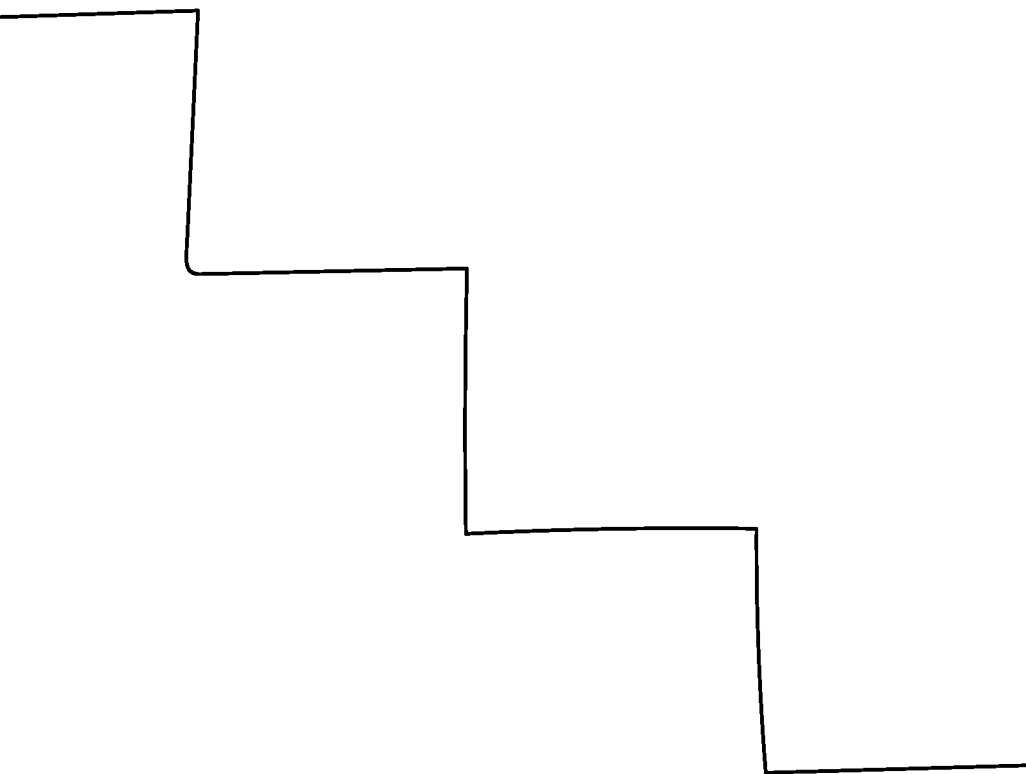
Doncs, quan el temps i la condició de festa resten sense ella, ens instal·lem en un estat d'exempció perpetu; sentint-nos perduts, remots, desorientats<sup>5</sup>...

<sup>4</sup> La figura del borratxo és recurrentment citada per Rosset (1978), referint-se al personatge de la novel·la *Sota el Volcà* de Malcom Lowry (1947).

<sup>5</sup> Fent referència a estudis sobre la contemporaneïtat, el temps i les noves tecnologies tals als de Hito Steryl, Boris Groys, o Bernard Siegel.

Penso que el temps és una festa, però que també és una escala









## LANCELOT

PENSOI ENTENCAQUESTTFGCOMUNAGRUPAMENT  
 IDESPLEGAMENTDELSMEUSMARGES ELQUEDURANT  
 LACARRERANOTENIAONOTROBAVAELSEULLOC  
 MARGESCOMASUSTENTISUMMAINVISIBLEPERO  
 SEMPREPRESENTFENTUNPARALELLISMEAMBLA  
 PINTURAE LAPINTURASOBRANTALESPARETS  
 MESCLESOCOLLAGEDESBOSSOSITRACOSENFALSAIXI  
 COMPENSAMENTSI RITMESENTRECREUÀTS DONCS  
 ELQUEPRESENTONOES ELQUESQUEDAVASOBRELA  
 TELAIJAHEUVISTAL AULAMIROSINOELBACKROUD  
 OMOTXILLAQUEARATRECIPRESENTOTRASLLADANT  
 PROCESSOSPICTORICS ENUNACTEDET RADUCCIO  
 DELA PROPARSEIALLUNYARSEDELRENQUADRAR  
 IRECOMPONDREDEL CUTCOPYPASTEOREMAKE  
 CREANTUNCONJUNTCONSEQUITIUAIXIAQUEST  
 TREBALLESELMESTRANSVERSALMENTCREATIUPER  
 CERCARTRAMPESDRE CERESICARRERONSPERQUE  
 FETALALLEIFETALATRAMPAPERTENIRCERTALLIBETAT  
 FREGANTELSLIMITSCOMPASSAENLAPOESIADES  
 DELEXPERIMENTARPERAIXOESUNHIBRIDENTREOBRA  
 ITEORIAUNAMUTACIOLLUNYDEMOTLLESISTEROTIPS  
 QUETREBALLAPELCONCRETESCOLTANTELQUE  
 NECESSITENELSFRA GMENTSDELTREBALLDISPERSATS  
 PERUNAGITACIOCONTEXTUALCOMJULIASPINOLA  
 AGITANTUNABOTELLADAIGUADESITUANT  
 PERRESITUARSEPERQUEDESPREDELATEMPESTA  
 VELACALMAENUNTERCERPERQUEIHIHANLLAMPS  
 IDICOTOMIESENRELACIONSDETENSIOMOLTPRESENS  
 ENELMEUTREBALLCOMENTRELFISICIVIRTUALENLA  
 FORMALITZACIOCOMUNLLIBRECARPETADESPIGARI  
 ACUMULARENARXIUMULTIPlicitATSTAMBFRECS  
 ETREORALIESCRITPERFORMAESCRITAISONORITAT  
 VOLGUDARITMESIRIMESODONANTVEU LANCELOT  
 ATRA VEDESCRIPTIOCONTINUAQUICAL ENTENDRE  
 LANCELOTDIENTQUEENCARAQUEPASSINELSANY  
 SEMPRESOMELSMATEIXOSCOMPASSAENAQUESTFG  
 OENERSILIADECALVINOQUESEL MATEIXPEROAGAFANT  
 UNA FORMADETERMINADAENELTEMPS  
 PERUNFINALQUESUNINICI



# BIBLIO GRAFIA

\* Bibliografia secundària i mencions indirectes.

AGAMBEN, Giorgio (2004). *Estado de Excepción; Homo Sacer, II, I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A.

AGAMBEN, Giorgio (2006-2007). *¿Que es lo contemporáneo?*. Text traduït al espanyol per Verónica Najera, llegit al curs de Filosofia Teorètica de la Facultat d'Arts i Disseny de Venècia entre el 2006 i el 2007. [text en línia] <<https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>> [Consultat el 4 de març de 2020].

AGAMBEN, Giorgio (2010). *Ninfas*. València: Edició Pre-textos. (Obra original publicada l'any 2007).

AGAMBEN, Giorgio (2011). *¿Qué es un dispositivo?*. [text en línia] <<http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v26n73/v26n73a10.pdf>> [Consultat el 3 de març de 2020].

ALI, Abu; GARCÉS, Marina; NÚÑEZ, Paz; NJAMI, Simon (2017). *Lo invisible, lo común, lo mágico*. Seminari Grigri Projects. [vídeo] <<https://www.grigriprojects.org/acciones/seminario-lo-invisible-lo-comun-y-lo-magico/>> [Consultat el 12 de maig de 2020].

BAUMAN, Zygmunt (2003). *La modernidad líquida*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica de España. (Obra original publicada l'any 2000).

BERGAGNA, Laura (2017). *Los romanos buscan a un gato negro. ¿Quién ha visto a Zampuico?* Dialnet; Aurora: papeles del seminario María Zambrano num. 18, pàg. 126-132. [text en línia] <<https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/322572/413194>> [Consultat el 2 de juny de 2020].

BERGSON, Henri (1888). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. [text en línia] <[http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson\\_henri/essai\\_conscience\\_immediate/essai\\_conscience.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/essai_conscience_immediate/essai_conscience.pdf)> [Consultat el 2 de maig de 2020].

BOYER, Christine (1996). *Cybercities*. Nova York: Princeton Architectural Press.

BRAIDOTTI, Rosi (2009). *Transposiciones; Sobre la ética nómada*. Barcelona: Editorial Gedisa. (Obra original publicada l'any 2006).

CAMUS, Albert (1942). *Le Mhyte de Sisyphe*. Paris: Les Éditions Gallimard.

CAMUS, Albert (1995). *Cartas a un amigo alemán*. Barcelona: Editorial Tusquets. (Escrips originals realitzats entre 1943 i 1944).

- CARAX, Leos (2012). *Holy Motors*. França - Alemanya: Les Films du Losange, Wild Bunch, CNC, Pierre Grise Productions, Pandora Film, Théo Films, WDR/Arte, arte France Cinéma, Canal+. [pel·lícula].
- CARROL, Lewis (2008). *Alice in Wonderland*. London: Arcturus; Publishing Limited. (Copyright de l'obra original publicada al 1956).
- CASTELL, Pau (2013). *Orígens i evolució de la cacera de bruixes a Catalunya (segles XV – XVI)*. Tesi Doctoral, Facultat de Geografia i Història; Universitat de Barcelona. [tesi en línia] <<http://hdl.handle.net/10803/131462>> [Consultat l'1 de juny de 2020].
- CRARY, Jonathan (2013). *Late Capitalism and the ends of sleep*. Londres - Nova York: Verso Books.
- DA SOUSA, Boaventura (2009). *Una epistemología del sur: la reinvencción del conocimiento y la emancipación social*. Mèxic: Siglo XXI editores.
- DASTON, Lorraine (2019). *Against Nature*. Cambridge: University Press.
- DICCIONARI MANUAL DE LA LLENGUA CATALANA (2007). *Definició; assumir*. Wordreference. [en línia] <<https://www.wordreference.com/definicio/assumir>> [Consultat el 28 de març de 2020].
- DOT, Anna (2020). Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th, de Eugenio Tisselli. Dins de: BRAC (Barcelona, Research, Art, Creation) Vol.8, No.1, pàg. 40-60. [text en línia] <<https://www.hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/3206/pdf>> [Consultat el 6 de març de 2020].
- DURAS, Marguerite (1975). *India Song*. França: Sunchild Production, Films Armorial. [pel·lícula].
- ENCICLOPEDIA.CAT (s.d). *Gran enciclopèdia catalana. Definició; paspartú*. [en línia] <<https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0269376.xml>> [Consultat el 7 de juny de 2020].
- ESTRADÉ, Antoni (2016). *Introducció a la sociologia: la curiositat i el sorgiment de la sociologia*. Universitat Oberta de Catalunya (UOC). [vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=TEfBN2FvZ7w>> [Consultat el 21 de maig de 2020].
- EUBA, Jon Mikel (2014). *Sobreproducción, sobredosis, sobreproduciendo o -Material superproducción- sobreproducción (una tendencia al control y la sobreproducción)*. Transcripció de la conferència realitzada en el marc de les jornades *Editar, producir, programar*, organitzades pel programa *Eremuak* (25 i 26 de juliol del 2013). Donostia: Eremuak. [text en línia] <<https://www.eremuak.net/es/sobre-produccion-sobredosis-sobre-produciendo-o-material-superproduccion-sobreproduccion-una>> [Consultat el 30 d'abril de 2020].

- FERNÁNDEZ-PELLO, Carlos (2018) *Tocar sin tocar. Un rodeo a las isla sintangibles del dedo índice*. Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia; *Nuevos materialismos*. [arxiu de so] <<https://www.museoreinasofia.es/multimedia/nuevos-materialismos-tocar-sin-tocar-rodeo-islas-intangibles-dedo-indice>> [Consultat el 12 de maig de 2020].
- FREDERICI, Silvia (2010). *El calibán y la bruja*. Madrid: Traficantes de Sueños. (Obra original publicada l'any 2004).
- GARCÉS, Marina (2011). *La honestidad con lo real*. [text en línia] <<http://www.marinagarces.com/p/publicaciones.html>> [Consultat el 2 de maig de 2020].
- GINZBURG, Carlos (1999). *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editors. (Obra original publicada l'any 1976).
- GOLDSMITH, Kennet (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GROYS, Boris (2014, 2015). *Hacerse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GROYS, Boris (2016). *Arte en flujo; Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- GUATTARI, Felix (1996). *La tres ecologías*. València: Editorial Pre-textos. (Obra original publicada l'any 1989).
- GUATTARI, Félix i DELEUZE, Gilles (2014). *Mil Mesetas; Capitalismo y esquizofrenia; Devenir-intenso, Devenir-animal, Devenir-imperceptible...* València: Editorial PRE-TEXTOS. (Obra original publicada l'any 1980).
- GUATTARI, Félix i ROLNIK, Suely (2006). *Micropolítica; Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- HENROT, Camille (2014). *Chisenhale Interviews; The Pale fox. Camille Henrot entrevistada per Katie Guggenheim*. Londres: Chisenhale Gallery. [text en línia] <[https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews\\_Camille-Henrot.pdf](https://chisenhale.org.uk/wp-content/uploads/Chisenhale-Interviews_Camille-Henrot.pdf)> [Consultat el 6 d'abril de 2020].
- HUIZINGA, Johan (2007) *Homo Ludens*. Madrid: El libro de bolsillo, Historia, Alianza Editorial. (Obra original publicada l'any 1954).
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2007). *Diccionari de la Llengua Catalana*. Barcelona: Edicions 62.

- JÍMENEZ LANDA, Fermín (2017). *In the shiny darkness/En la oscuridad brillante*. [text i vídeo] <<https://vimeo.com/240867735>> [Consultat el 2 de juny de 2020].
- K. LE GUIN, Ursula (2015). *Some people are just equal than others; Annals of Pard XVI*. Entrada al blog (ursulakleguin) n.101 [en línia]. <<https://www.ursulakleguin.com/blog/2015-archive>> [Consultat el 9 de juny de 2020].
- K.LE GUIN, Ursula (1986). *Carrier bag Theory of Fiction*. [text en línia] <[https://www.deveron-projects.com/site\\_media/uploads/leguin.pdf](https://www.deveron-projects.com/site_media/uploads/leguin.pdf)> [Consultat el 6 d'abril de 2020].
- K.LE GUIN, Ursula (2020). *Contar es escuchar*. Espanya: Circulo de Tiza. (Obra original publicada l'any 2004).
- KOPF, Alicia (2015). *Germà de Gel*. Barcelona: L'Altra Editorial.
- LOWRY, Malcom (2016). *Sota el Volcà*. Barcelona: Viena Edicions. (Obra original publicada l'any 1947).
- MACLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación; las extensiones del ser humano*. Barcelona: Edicions Paidós. (Obra original publicada l'any 1964).
- MACLUHAN, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación; las extensiones del ser humano*. Barcelona: Edicions Paidós. (Obra original publicada l'any 1964).
- MACLUHAN, Marshall (2014). *La Galaxia Gutenberg; Génesis del homo "typographicus"*. ePub libre. [text en línia] <<https://librosgeniales.com/ebooks/la-galaxia-gutenberg-marshall-mcluhan/>> (Obra original publicada l'any 1962).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. (Obra original publicada l'any 1964).
- MINNESOTA, Raphaël (2016). *Souvenir de tournage (1#) avec Agnès Varda*. [vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=BipyTox7mY>> [Consultat el 18 d'abril de 2020].
- MORANDEIRA, Julia (2018). *Estudios de la Noche*. Madrid: CA2M. [en línia] <[https://www.flickr.com/photos/ca2m\\_madrid/41372066985](https://www.flickr.com/photos/ca2m_madrid/41372066985)> [Consultat el 2 de juny de 2020].
- NEIDICH, Warren (2015). *Breaking the Noise Barrier*. [text en línia] <<http://www.mqw.at/blog/warren-neidich-breaking-the-noise-barrier/>>[Consultat el 13 d'abril de 2020].
- ONG, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura; tecnologías de la palabra*. Mèxic: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada l'any 1982).

- ORDINE, Nuccio (2013). *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Editorial Acantilado.
- OXFORD LANGUAGES (2020). *Etimologia; persistir* (des de Google Search). [en línia] <[https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF\\_caAD813ES814&ei=wjxFX42TAaHjkgW-Mo6n4Aw&q=etimologia+persistir](https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF_caAD813ES814&ei=wjxFX42TAaHjkgW-Mo6n4Aw&q=etimologia+persistir)> [Consultat el 26 de maig de 2020].
- OXFORD LANGUAGES (2020). *Etimologia; resistir* (des de Google Search). [en línia] <[https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF\\_caAD813ES814&ei=PzxFX4vVFNH6kwWPzbOIAG&q=etimologia+resistir](https://www.google.com/search?rlz=1C1CHBF_caAD813ES814&ei=PzxFX4vVFNH6kwWPzbOIAG&q=etimologia+resistir)> [Consultat el 26 de maig de 2020].
- PYM, Anthony (2012). *Teorías contemporáneas de la traducción*. Tarragona: Intercultural Studies Group. [text en línia] <[https://www.researchgate.net/profile/Anthony\\_Pym2/publication/266557109\\_Teorias\\_contemporaneas\\_de\\_la\\_traduccion/links/5750919908ae1c34b39c296b/Teorias-contemporaneas-de-la-traduccion.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Anthony_Pym2/publication/266557109_Teorias_contemporaneas_de_la_traduccion/links/5750919908ae1c34b39c296b/Teorias-contemporaneas-de-la-traduccion.pdf)> [Consultat el 15 de maig de 2020].
- ROSSET, Clément (1978). *Le réel : traité de l'idiotie*. Paris: Les éditions de minuit.
- ROSSET, Clément (2010). *La filosofía trágica*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- SENNET, Richard (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales en el Trabajo del nuevo capitalismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi (1996). *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*; «Terrain vague». (núm. 212, pàg. 34-43) [text en línia]. <<https://www.raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/234000>> [Consultat el 8 d'abril de 2020].
- SPINOLA, Julia (2018). *Lubricán*. Madrid: Ca2M, Centro de Arte Dos de Mayo. [publicació en línia] <<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019581.pdf>> [Consultat el 18 de març de 2020].
- TARR, Béla (1994). *Sátántangó*. Hongria, Alemanya i Suïssa: György Fehér, Joachim von Vietinghoff, Ruth Waldburger. [pel·lícula].
- TATI, Jacques (1949). *Jour de fête*. França: André Paulvé, Fred Orain. [pel·lícula].
- THOREAU, Henri (2017). *Walden o la vida als boscos*. Barcelona: Símbol Editors. (Obra original publicada l'any 1854).
- TOTH, Csaba (2015). *Theory of Noise*. Dins de la publicació del seminari-projecte: *Noise and Capitalism: Undoing, Understanding and Sharing time together* held a Audiolab-Arteleku, Donostia (2015). Donostia; Arteleku Publicaciones. [text en línia] <<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A374>> [Consultat l'11 d'abril de 2020].

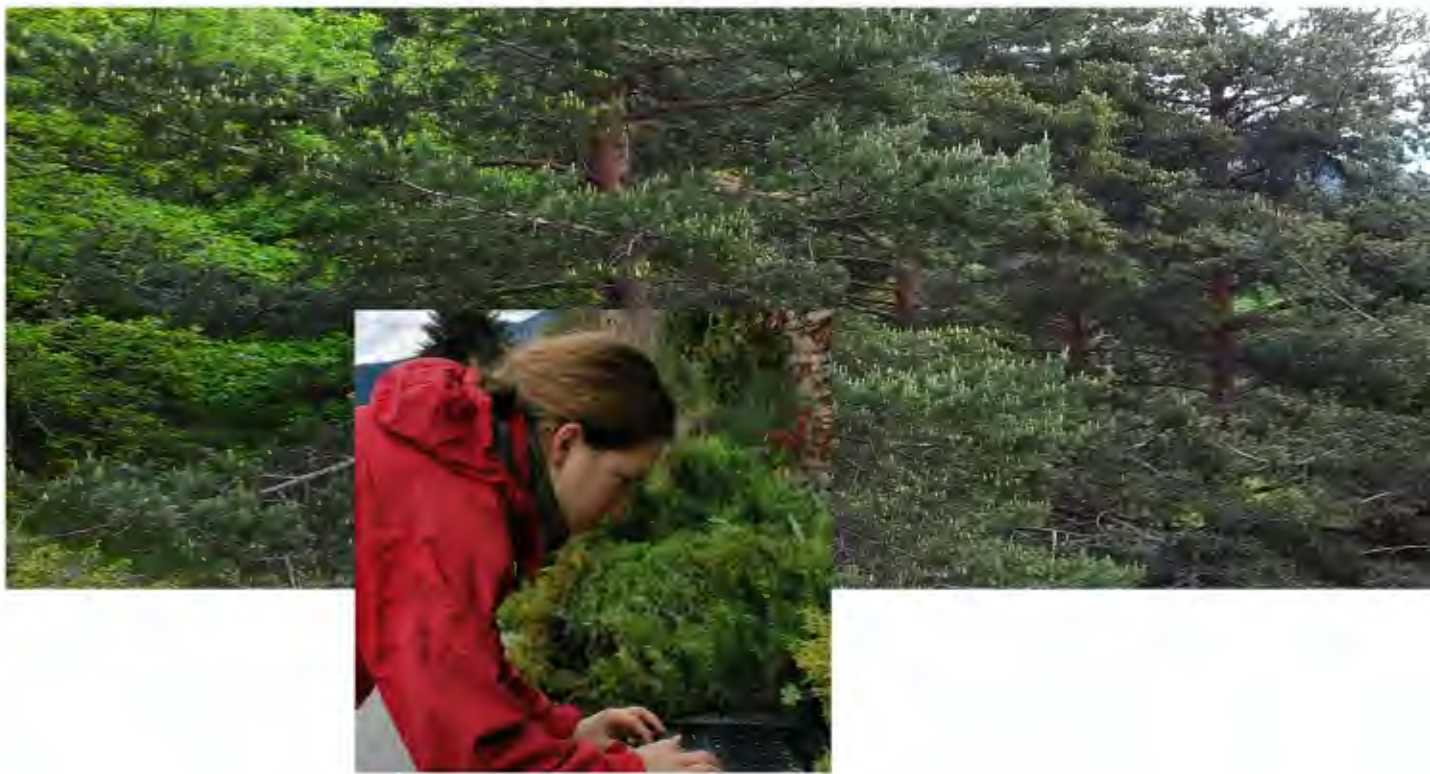


- TV3 (24 d'abril de 2019). *Els Matins de TV3; Entrevista a Mireia Sallarès; De què parlem quan parlem de l'amor*. [vídeo] <<https://www.youtube.com/watch?v=6lyUuX22EZO>> [Consultat el 9 de juny de 2020].
- VAN HOFMANNSTHAL, Hugo (1902). *La carta de Lord Chandos a Francis Bacon*. [text en línia] <<https://es.scribd.com/doc/219224441/La-Carta-de-Lord-Chandos-Hugo-von-Hofmannsthal>> [Consultat el 20 de maig de 2020].
- VARDA, Agnès (2000). *Los espigadores y la espigadora*. França: Ciné Tamaris. [pel·lícula].
- WETZ, Franz Josef (1996). *Hans Blumenberg; La modernidad y sus metáforas*. València: Edicions Alfons el Magnànim. (Obra original publicada l'any 1993).
- WOODCOCK, George (1944). *La tiranía del reloj*. Publicat originalment a *War Commentary — For Anarchism*, març del 1944, recuperat per Universitat Lliure de Mallorca, el 19 d'agost de 2014. [text en línia] <<http://uni-lliure.ourproject.org/wp-content/uploads/2012/07/george-woodcock-la-tiran%C3%ADa-del-reloj.pdf>> [Consultat el 16 d'abril de 2020].
- WOOLF, Virginia (2019). *Matar l'Àngel*. Barcelona: 9 Grup Editorial per l'Edició Angle Editorial.
- ZAFRA, Remedios (2010). *Elogio del párpado o ventanas para el tiempo en el cuarto propio conectado*. [text en línia] <[https://www.remedioszafra.net/elocio\\_parpado.pdf](https://www.remedioszafra.net/elocio_parpado.pdf)> [Consultat el 6 d'abril de 2020].
- ZAFRA, Remedios (2016). *I like your imatge. Políticas de la afectividad y cultura de archivo en la red*. Dins de la revista: *VISUALIDADES, Goiãna* (v.14 n.1 pàg. 130-149). [text en línia] <<https://www.remedioszafra.net/Ilikeyourimage-rzafra.pdf>> [Consultat el 27 d'abril de 2020].
- ZAFRA, Remedios (2017). *El entusiasmo: Precariedad y Trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ZAMBRANO, Maria (2012) *El hombre y lo divino*. Mèxic: Editorial Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada l'any 1955).
- ZIELINSKY, Siegfried (2006). *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge: The MIT Press.
- HAN, Byung-Chul (2013) *La Sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial.

## REFERÈNCIES DE LES IMATGES

- I. HER, BILL (s.d). *Hummus recipe*. [fotografia] <<https://www.allrecipes.com/recipe/232962/super-easy-hummus/>> [Consultat el 15 de març de 2020].
- II. DAVID, Bestué [david\_bestue] (2020). *Perfil d'Instagram*. [captura de pantalla] <[https://www.instagram.com/david\\_bestue/](https://www.instagram.com/david_bestue/)> [Consultat el 15 d'abril de 2020].
- III. KONBY, A. (1899). *Imaginary redering of Vaucansons automatic duck in Scientific American*. [imatge] <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Digesting\\_Duck.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Digesting_Duck.jpg)> [Consultat el 30 de maig de 2020].
- IV. WARREN, Niedich (2012). *Resistance is Fertile / Resistance is Futile*. Archive of Digital Art (ADA) [fotografia] <<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/resistance-is-fertile-resistance-is-futile.html>> [Consultat el 26 d'abril de 2020].
- V. WARREN, Niedich; MIRA, Mixner (2012). *Resistance is Fertile / Resistance is Futile*. Archive of Digital Art (ADA) [fotografia] <<https://www.digitalartarchive.at/database/general/work/resistance-is-fertile-resistance-is-futile.html>> [Consultat el 26 d'abril de 2020].
- VI. JÍMENEZ LANDA, Fermín (2017). *In the shiny darkness/En la oscuridad brillante*. [fotograma] <<https://vimeo.com/240867735>> [Consultat el 2 de juny de 2020].
- VII. PROJECT APOLLO ARCHIVE (s.d). *AS15-92-12411; Apollo 15 Hasselblad (92/OO - EVA-2)* [fotograma] <<https://www.flickr.com/photos/projectapolloarchive/21489398628/in/album-72157659044904175/>> [Consultat el 12 de juny de 2020].
- VIII. LONG, Richard (1967). *A line made by walking*. Londres: Tate. [fotografia] <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142>> [Consultat el 30 d'abril de 2020].
- IX. Autor anònim (1969). *Dance of the Witches in Front of Chicago Federal Building*. [fotografia] <<https://occultchicago.blogspot.com/2012/05/dance-of-witches-in-front-of-chicago.html>> [Consultat el 22 d'abril de 2020].
- X. GOVERN D'ANDORRA (2018). *Sentència contra el procés de bruixeria de l'Antonia Martina del Tarter*. A: Cultura, Arxius i Gestió de la documentació. [fotografia d'arxiu] <<https://www.cultura.ad/arxiu-nacional-d-andorra/difusio/la-peca-del-mes/815-agost-2018-sentencia-del-proces-per-bruixeria-contra-l-antonia-martina-del-tarter>> [Consultat el 8 de juny de 2020].

- XI. PRAT, Meritxell (2018). *Roc de les Bruixes de Canillo*. [fotografia] <<https://www.elperiodic.ad/noticia/64944/mandico-prohibir-lacces-al-roc-de-les-bruixes-no-te-sentit>> [Consultat l'1 de juny de 2020].
- XII. ANDRÉ, Yaël (2007). *Chats errants: Zones temporaires de l'inutilité de Yaël André*. Cinergie; *Filmothèque* [fotograma] <<https://www.cinergie.be/film/chats-errants>> [Consultat el 28 de maig de 2020].
- XIII. FRANCIS, Alys (1998). *Study for song for Lupita 2*. [imatge] <<https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3611501065/in/photostream/>> [Consultat el 28 d'abril de 2020].
- XIV. FRANCIS, Alys (1998). *Study for song for Lupita 1*. [imatge] <<https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3611501059/in/photostream/>> [Consultat el 28 d'abril de 2020].
- XV. FRANCIS, Alys (1998). *Study for song for Lupita 3*. [imatge] <<https://www.flickr.com/photos/banrepcultural/3611501071/in/photostream/>> [Consultat el 28 d'abril de 2020].
- XVI. Autor anònim (s.XIX). *Quema de libros en la Biblioteca de Alejandría (siglo I AC)*. [gravat] <<https://www.alamy.es/foto-quema-de-libros-en-la-biblioteca-de-alejandria-siglo-i-ac-grabado-siglo-16-33559441.html>> [Consultat el 30 de maig de 2020].
- XVII. Autor anònim (s.d). *Para qué se inventó la imprenta, para causar buena impresión*. [imatge] <<https://www.pinterest.es/pin/613685886704680686/>> [Consultat el 30 de maig de 2020].
- XVIII. Autor anònim (2019). *Incendio en la catedral de Notre Dame*. [fotografia] <<https://www.tuotrodiario.com/noticias/galeria/2019041580614/incendio-catedral-notre-dame-paris/1/>> [Consultat el 22 de maig de 2020].
- XIX. Autor anònim (2005). *Dolly Scotland*. [fotografia] <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dollyscotland.JPG>> [Consultat el 20 de maig de 2020].
- XX. BERGMAN, Ingmar (1957). *Fresas Salvajes (Smultronstället)*. [fotograma] <<http://www.cineypsicologia.com/2012/04/fresas-salvajes-y-el-mensaje-de-los.html>> [Consultat el 30 de maig de 2020].
- XXI. VARDA, Agnès (2000). *Los espigadores y la espigadora*. [fotograma] <<https://www.filmin.es/pelicula/los-espigadores-y-la-espigadora?origin=searcher&origin-type=secondary>> [Consultat el 30 de maig de 2020].



## agraïments



Aquest treball ha estat un petit recull d'un bocí de mi,  
és per això, que el vull dedicar i agrair;

A totes les persones que m'heu acompanyat en aquest procés (que no comença ni acaba aquí)  
i heu fet possible aquesta bonica etapa, en especial:

Al meu niu.

A l'Helena, per ser-hi sempre.

A la Júlia, per tot i més.

A la Rita i l'Anna, per la mirada compartida i sempre atenta; pels riures i els plors.

A l'Òscar, per la confiança, l'ajuda i l'empenta.

I al Ferran, per formar-ne part.

Gràcies

[illegible]

[illegible]



